Das

Neunzehnte Jahrhundert

in

Deutschlands Entwicklung

Unter Mitwirkung von

Siegmund Günther, Cornelius Gurlitt, Fritz Hoenig, Georg Kaufmann, Richard M. Meyer, Franz Carl Müller, Franz Reuleaux, Heinrich Welti, Theobald Ziegler

Herausgegeben von

Paul Schlenther

Band III

Richard M. Meyer

Die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts

Berlin
Georg Bondi
1900

Die deutsche Litteratur

des

Neunzehnten Jahrhunderts

von

Richard M. Meyer

Erstes bis viertes Tausend

Berlin
Georg Bondi
1900

Otto Pniower

Erich Schmidt

Max v. Waldberg

in dankbarer Freundschaft.

Otto Pniower

Erich Schmidt

Max v. Waldberg

in dankbarer Fre

Der Toten eingedenk begrüßen wir
Das Leben!

Ricarda Huch.

Inhalt.

Seite

Inhalt.

Seite

Abbildungen.

Gottfried Keller

Nach einer photographischen Aufnahme von Karl Stauffer-Bern

Einleitung.

Wie ein ungeheurer, mit jedem Tage breiterer Strom fließt d
Litteratur der Kulturvölker einher. Wer es sich vergegenwärtigt, welc
Massen von Dichtung und Prosa ein jeglicher Tag neu ans Lic
bringt, den mag wohl ein bedrückendes Gefühl erfassen. Nic
eine Seite in diesem papierenen Meer, für die ihr Verfasser nic
aufmerksame Leser, entschiedenen Erfolg, vielleicht dauernde Wirku
erhofft hätte. Und was bleibt? Einige wenige Namen — u
verschwindend wenig lebendige, anschauliche Kenntnis von Werk
oder Persönlichkeiten!

Die Litteraturgeschichte der romanischen Völker rechnet mit d
Thatsache dieser engen Auswahl. Tausend Autoren und zeh
tausend Werke schiebt sie beiseite; sie sind ihr nur das Lehrge
das die Nation daran wandte, um einen Molière zu erziehen od
Victor Hugos Gedichte zu zeitigen. Aber die deutsche Litteratu
geschichte denkt milder und, scheint es uns, auch gerechter. Eigen
Recht spricht sie jeder wirklichen Kraft zu, auch wenn sie nicht zu
höchsten Ziel gelangte. In jenem ungeheueren Strom der litterarisch
Produktion erblickt sie vor allem ein Zeugnis unendlichen Streben
Was zuerst niederdrückend wirkt, wird erhebend: Tausende sehen w
unermüdlich ringen, sehen wir über das kümmerliche Alltagsleb
hinweg der Unterredung mit zukünftigen Freunden entgegenstrebe
Der große Mann, den wir erst in einsamer Höhe sahen, ist n
für unser Auge nicht länger allen übrigen ein Vorwurf: zahlrei
haben seine Zeitgenossen sich bemüht, ihm nahe zu kommen. G
dies Streben nichts, selbst wo es verunglückt? „Wir sind nichts
sagt Hölderlins ernstes Wort — „was wir wollen, ist alles."

Und doch — welche Fülle von Kraft, von Talenten, v
Ernst und von mindestens innerem Erfolg zeigen bei liebevoller
Prüfung auch diese „Kleineren"! Es ist doch nichts Geringes, unt

den Persönlichkeiten vom zweiten Rang solche Namen zu treffen wie etwa Arnim und Brentano, Bettina und Rahel, Hölderlin und Lenau, um nur ein paar ältere Namen zu nennen! Es ist doch wohl eine Freude, den hingebenden Eifer zu sehen, mit dem eine neue Zeitströmung oder ein mächtiges Beispiel etwa das „Junge Deutschland“ oder die Jünger des Realismus erfüllt!

Und dann, was das Wichtigste ist: sie alle haben nicht umsonst gestrebt. Jede Richtung, der es ernst mit der Sache war — jede Individualität, die den Mut ihrer Eigenart besaß — jede Kraft, die sich tapfer gegen Anfechtungen behauptete, hat wirklich etwas erreicht. Jedesmal ward unser Horizont erweitert, ward uns ein neues Stück Welt erobert. Geniale Phantasie und sorgfältige Beobachtung, eindringender Fleiß und feines Gefühl haben Schritt für Schritt in langer gemeinschaftlicher Arbeit dem deutschen Volk die ganze Welt der Wahrnehmungen und Ahnungen erst wieder erschlossen. Und diesen Triumphzug haben wir hier zu verfolgen. Oft haben wir freilich auch zu berichten, wie fast jeder Fortschritt durch Verluste erkauft wurde, wie man oft genug mühsam erst wieder einholen mußte, was man lange besessen hatte. Und manch Stück Land blieb auch für immer verloren.

Der Zeit etwa von 1748, da Klopstocks „Messias“ zu erscheinen begann, bis 1797, dem großen „Balladenjahr“, fiel die größere und schwerere Hälfte dieser Arbeit zu. Es war so ziemlich alles erst wieder zu gewinnen, was der Dichtung Lebensluft und Licht ist. So tief, wie die deutsche Litteratur um 1700 stand, hat niemals die Litteratur irgend eines Kulturvolkes gestanden, das schon große Zeiten erlebt hatte. Der dreißigjährige Krieg, jenes entsetzlichste Nationalunglück, dessen Folgen wir eigentlich erst eben jetzt ganz zu verwinden anfangen, hatte alle Tradition, alle Kultur, allen Sinn für höhere Kunst in unserem Vaterland bis in die Wurzeln vernichtet. Aber die schreckliche Tiefe des Unglücks selbst rief doch erst noch echte Dichternaturen hervor, wie Andreas Gryphius und Friedrich Spee, zeitigte bedeutende Werke, wie Grimmelshausens „Simplicissimus“ und des Angelus Silesius „Cherubinischen Wandersmann“. Dann aber brach in der furchtbaren Ermattung der nationalen Rekonvalescenz alle Kraft zusammen. Das politische Elend, die Dürftigkeit des Alltagslebens, der Druck theologischer und staatlicher Polizei ließen nichts mehr aufkommen als hie und da ein tief empfundenes geistliches Lied oder auch gerade aus dem

verzweifelten Galgenhumor der Gesunkenheit heraus eine witzige Satire. Aber sonst, in den breiten Gruppen der dichtenden Gelehrten, Geistlichen, Höflinge — welche Dürftigkeit, Gedankenarmut, Unbehilflichkeit, Geschmacklosigkeit! In dem Publikum, das Lohenstein bewundert, welche Kritiklosigkeit! in den Fehden der Litteraten welche niedrigen Gesichtspunkte! welche Roheit und Charakterlosigkeit!

Da kommen die Vorklassiker. Haller bringt wieder Ernst und Kraft, Hagedorn Leichtigkeit und Geschmack, Gellert lehrt wieder eine gewisse Natürlichkeit der Rede, Gottsched und die Schweizer gewinnen wieder höhere Standpunkte der Kritik und der litterarischen Pädagogik. Auf dem Fuß folgen ihnen die Klassiker. Klopstock giebt wieder ein großes Beispiel dichterischer Kühnheit, ergreift schwungvoll die höchsten Interessen: Religion, Vaterland, Humanität, und spricht in seinen Oden persönliche Empfindungen frei und wahr aus. Lessing wirft mit sicherer Kritik den angehäuften Dilettantismus beiseite, schafft eine Prosa, wie Deutschland sie seit Luther nicht kannte, und erzieht durch seine stolze Selbständigkeit ein seit Jahrhunderten an bestellte Arbeit gewöhntes Publikum zu der Forderung, daß der Dichter sich selbst und seine innere Wahrheit geben müsse. Wieland lernt Franzosen und Engländern die bei uns gänzlich verfallene Kunst der Erzählung ab und würzt sie durch eine freie Gesinnung. Herder betont den Begriff der Originalität, reißt endgültig die Scheidewand nieder, die den „Gebildeten" den Blick auf die volkstümliche Dichtung entzog, und bahnt den großen Verkehr einer Weltlitteratur an. Alle wirken sie dabei zugleich als Persönlichkeiten, Lessing vor allen, das Vorbild eines kühnen und freien Geistes, aber auch Klopstock und Haller mit ihrer getragenen Würde, Wieland und Hagedorn mit ihrer Liebenswürdigkeit, Herder und Gellert mit ihrem pädagogischen Ernst. Der Dichter wird wieder ein Künstler, wird wieder ein Mann, dem auch die eigene Lebenshaltung ein Kunstwerk sein soll. Das hätten Lohenstein und Wernicke, das hätten gar Johann Christian Günther und Christian Reuter nie verstanden.

Dann tritt Goethe auf. So viel war schon geschehen — es verschwindet doch fast vor dem, was er that. Eine unerreichte Universalität des Geistes läßt ihn alle Stimmungen und alle Gefühle durchleben vom titanischen Ringen des Prometheus zum behaglichen Spiel manches Scherzgedichtes. Das Gebiet der poetischen

Kollektivpersönlichkeiten, die sich aussprechen wollen, Gruppen, Massen, Stände. Goethe wies sie zurück. Wo Massen sprachen, ward er unwillig — nicht bloß der französischen Revolution gegenüber, sondern auch, als in Deutschland die Begeisterung der Freiheitskriege hell aufloderte.

Aber der Dichter des „Tell“ verstand solche Stimmen. Den Forderungen großer Gruppen, den Ansprüchen, die wir vorzugsweise „Zeitideen“ nennen, lieh Schiller sein weittönendes Organ. Marquis Posa spricht freilich, wie kein Mann am Hofe Philipps hätte reden dürfen, reden können; aber aus seinem Munde spricht eine ganze Generation. Dem Verlangen lebendiger Parteien Ausdruck zu geben, einleuchtend und klangvoll zu formulieren, was unklar in der Luft liegt, genügte seit Luther erst wieder Schiller; die Poesie mit den Leidenschaften ganzer Völker zu erfüllen — das lehrte Schiller erst wieder die Deutschen; seit der Reformation hatten sie es verlernt. Selbst seine „philosophische Dichtung“ war nicht mehr einfach die Übersetzung von Lehrmeinungen in Verse — sie war der individuelle Ausdruck von ethischen und ästhetischen Forderungen einer Partei, einer Zeit, eines Volkes.

So viel war am Anfang dieses Jahrhunderts erreicht. Unendlich viel war erobert, einiges unverlierbar, anderes leider nur für einige Zeit. Aber selbst in dieser Epoche der Neuerwerbungen war manches eingebüßt worden. Man lernt nicht, ohne zu verlernen. Goethe und Schiller verloren auf der Höhe ihrer Kunstvollendung für manche Regung, die sie in der Jugend geteilt hatten, das Verständnis. Ihre Theorie ward zu streng, zu eng. Und die Macht ihres Einflusses drückte manche selbständige Natur nieder oder warf sie in die Bahnen der Nachahmung. Der Kampf gegen die Klassiker ward einen Augenblick lang Notwendigkeit. Aber selbst das förderte, lenkte auf neue Wege. Und jeder Fortschritt erweckte neue Bedürfnisse, jedes Bedürfnis neue Versuche und Anstrengungen.

Wir bemühen uns also, die Geschichte der deutschen Litteratur im 19. Jahrhundert darzustellen als die Geschichte der litterarischen Bestrebungen unseres Volkes, mögen sie nun zu einer Erweiterung des Stoff- und Formengebietes geführt haben, mögen sie vollendete künstlerische Leistungen ergeben haben oder nicht.

Was würde uns aber schließlich das ganze Bild rastloser Entwickelungen bedeuten, wenn uns die Menschen nicht interessierten, in deren Seele sich dies große Drama vollzog? Daß wir Charaktere

und Talente wie Annette von Droste und Heinrich Heine, Gottfried Keller und Theodor Fontane, Marie von Ebner-Eschenbach und Gerhart Hauptmann studieren und schildern dürfen — das bleibt doch das größte Vorrecht, dessen die neuere Litteraturgeschichte sich zu erfreuen hat. Wir fassen also unsere Aufgabe so, daß wir vor allem die Individuen als Träger der Entwickelung darzustellen haben, und die „Ideen“ nur, insoweit sie sich in der Folge dieser Persönlichkeiten abspiegeln. Es ergiebt sich damit für uns eine ganz bestimmte Anordnung. Wir wollen die jedesmal frisch auf den Plan tretenden Kämpfer und Eroberer der Reihe nach betrachten, und dann, in regelmäßigen Abständen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Ergebnis ihres Wirkens. Für die Autoren selbst halten wir uns im wesentlichen an die Chronologie ihrer Geburtsjahre — mindestens für die führenden Geister; die Gefolgsmänner ordnen wir dem Heerführer nach, wie der ältere Soldat hinter dem jüngeren Offizier marschiert. Indem wir jede Figur für sich zu betrachten suchen, glauben wir das leise Wachstum einer stetigen Entwickelung am besten beobachten zu können. Größere Gruppen sind freilich nicht immer zu vermeiden. Es giebt starke Strömungen, die eine ganze Reihe von Jahren mit eigenartigem Charakter erfüllen: die Romantik bietet das mächtigste Beispiel. Dennoch zeigen sich selbst hier Schattierungen; sie sind durch die Wirkungen zu erklären, die allgemeinere Evolutionen auf jeden Einzelnen ausüben. „Alles ist Frucht, und alles ist Samen.“ Jedes entstandene Werk, jede ausgesprochene Meinung, jede lebendige Persönlichkeit wird bedingend und bestimmend auf alles wirken, was in ihrem Umkreis aufgeht. Zehn Jahre früher geboren, wären Arnim und Brentano den Brüdern Schlegel ähnlicher geworden.

Jene zehnjährigen Abstände werden wir dann gleich benutzen, um das Ältere, Bleibende ins Gedächtnis zurückzurufen, das man über dem Neuaufblühenden leicht vergißt. Ein unaufhörlicher Kompromiß zwischen dem Ererbten und dem Neuerworbenen macht das Wesen aller litterarischen Entwickelung aus. Das konservative Element wahrt ihr die Stetigkeit, wie das neuernde die Lebensfähigkeit. Auch unsere Tabellen sollen dem Zweck dienen, den jedesmaligen Bestand der Litteratur nach ihren charakteristischen Haupterscheinungen knapp vors Auge zu stellen. Die Jahreszahlen bedeuten dabei in der Regel die der Veröffentlichung, ausnahmsweise haben wir dafür in bestimmten Fällen die Daten der Entstehung eingesetzt. Es kommt wohl auch vor, daß ein minder wichtiges Werk sich mit einem

Erstes Kapitel.

1800—1810.

In einem kurzen Überblick haben wir den Weg ermessen, den die deutsche Litteratur von ihrer tiefsten Erniedrigung bis zu ihrer höchsten Blüte zurücklegte. In unerreichtem Glanz stand sie um die Wende des Jahrhunderts da. Führend leuchteten die größten Namen ihr vor, und daneben blühten schon die Keime auf, aus denen neue Kunstideale hervorgehen sollten.

Den Charakter, der diese Zeit für immer auszeichnen wird, prägte ihr das Zwillingsgestirn Goethe und Schiller auf. Ihre Vorherrschaft war durch das Xenienjahr 1796 und das Balladenjahr 1797 unerschütterlich gefestigt. Verbündete Großmächte, lebten sie in regem Gedankenaustausch, und als dritter stand neben ihnen der tote Lessing, in den Xenien gefeiert, im „Wilhelm Meister“ Shakespeare zur Seite gestellt, im Briefwechsel der Dioskuren als ausschlaggebende Autorität anerkannt. Klopstock, Herder, Wieland hatten ihre litterarische Wirksamkeit erschöpft, wenn es auch an einzelnen Nachfolgern, besonders Wielands, nicht fehlte; aber für die jungen Dichter wie für das Publikum vertrat jenes Triumvirat die Kritik, die Kunstlehre, die Kunstübung in klassischer Weise.

Unbeschränkt war ihre Herrschaft dennoch nicht. Über die breite Masse des „gebildeten Bürgertums“ gebot fast unumschränkt Jean Paul; und in den Kreisen der heranwachsenden Jugend, besonders der litterarischen, begann der Einfluß der älteren Romantik mächtig zu werden.

Viel hat Jean Paul (1763—1825) uns geschenkt: eine ganz frische Kunst der Detailmalerei, an der von Adalbert Stifter bis zu Heinrich Seidel so viel Nachfolger gelernt haben; ganz unbekannte Reize der Lautsymbolik und Sprachwirkung, auf die man erst ganz vor kurzem in dem Kreis der „Blätter für die Kunst“ wieder

Gefährlich wirkte Jean Paul auch durch das absichtsvolle Hervorkehren der Persönlichkeit. Das Kokettieren mit dem edlen Leser und der schönen Leserin, das Buhlen um die gerührte Thräne stand zu der stolzen Selbstbeherrschung der Klassiker in schneidendem Gegensatz. Aber es gefiel darum nur um so mehr. Und die Gefahren, die in diesem Wesen lagen, wurden dadurch verstärkt, daß die Romantiker noch entschiedener, noch persönlicher ihre Subjektivität hervordrängten.

Jean Paul und die Romantik haben segensreiche Keime in Fülle ausgestreut. Aber wenn lange lange Zeit unter unseren hervorragendsten Autoren so merkwürdig wenige von einem Beisatz von Dilettantismus ganz frei blieben, so ist auch das diesen beiden Mächten mit auf das Konto zu schreiben.

Was ist und was will die „Romantik"?

Wir haben zwei Gruppen sorgfältig auseinanderzuhalten. Die ältere, die eigentliche „Romantische Schule", bildet wirklich einen Verein, eine Kunstgesellschaft mit bestimmten Dogmen und Tendenzen, mit einer Art Geheimsprache, in der Worte wie „Ironie", „Teufelei", „Religion" einen ganz neuen Sinn erhalten. Die jüngere ist ein locker gefügter Sternhaufen, in dem wohl das Freundespaar Arnim und Brentano mit Bettinen, Brentanos Schwester und Arnims Gattin, den festen Kern bildet, bei dem aber eine durchgehende Gemeinsamkeit der Kunstansichten nicht einmal zwischen diesen drei Persönlichkeiten besteht. Die Verdienste der älteren Gruppe liegen wesentlich auf dem Gebiet der Kritik und der spekulativen Kunstlehre, die der jüngeren mehr auf dem Boden einer anregenden und begeisternden Kunst- und Sammlerthätigkeit. Die größten Künstler stehen aber in beiden Gruppen zu den eigentlichen Schulhäuptern in loserer Beziehung. Heinrich von Kleist und E. Th. A. Hoffmann und Eichendorff überragen Arnim und Brentano durch die Dauerkraft ihrer Werke ebenso sehr wie Novalis die Brüder Schlegel und Tieck.

Die jüngere Gruppe verhält sich zu der älteren keineswegs einfach wie die Schüler zu den Lehrern. Wohl schwärmt Rahel für Novalis, wohl ist Hoffmann stark von Tieck abhängig, und wohl hat besonders auch die Stoffwahl der Künstlerromane Tiecks auf Kleist und Fouqué gewirkt; aber Brentano macht sich gern über Fr. Schlegel lustig, und A. W. Schlegel greift die Brüder Grimm hochmütig an. Gemein ist beiden Gruppen der Romantik vor allem

eins: die starke Betonung des Dichterberufes, der Spott über den „Philister", der sich freilich bei Tieck und den Schlegels mehr gegen den schreibenden, bei Brentano und Hoffmann mehr gegen den lesenden Philister richtet. Dieser äußere Zug ist von einem inneren bedingt: die jüngere wie die ältere Romantik setzt das Glück des Künstlers nicht sowohl in die Fähigkeit, hohe Werke zu schaffen, als vielmehr in das Hochgefühl des dichterischen Rausches. Das Kunstwerk ist für sie nicht Zweck, sondern Mittel, Mittel zur Erreichung göttlicher Momente, in denen der Mensch sich über die beengende Sphäre der Alltäglichkeit erhebt. Wozu ist denn alles Schöne da, Sonnenuntergänge und Mondnacht, Sterne und Blumen und Klänge, große Gedanken und herrliche Erlebnisse, wenn nicht Seelen da sind, die all dies Schöne in seiner ganzen Pracht fühlen, erleben können? Das aber kann nur der Künstler ganz, und seinetwegen ist eigentlich die Welt da mit ihrer Pracht. Die künstlerische Arbeit ist nur das Mittel, sich zu diesem Vollgenuß der Existenz zu steigern. Ihre Vollendung ist daher Nebensache; ja das Fragment hat einen geheimen Reiz mehr, weil es zum gedanklichen Weiterführen auffordert. Die poetische Stimmung ist die Hauptsache — zunächst die des Dichters, dann die des Lesers, wenn er dem vorausschreitenden Dichter zu folgen weiß.

Niemand wird verkennen, wie vielfältig diese Kunstanschauung der Romantik sich mit modernen Theorien berührt. Auch unsere Novellen lehren vielfach, nicht als abgeschlossenes Kunstwerk habe die Dichtung Bedeutung, sondern nur als Zeugnis von einer Persönlichkeit — einer Natur, die tiefer und wahrer als andere die Wirklichkeit zu empfinden und zu erleben versuche. Auch heut steht das Fragment in Ehren, mehr als dem Ernste künstlerischer Arbeit gut thut; und Aphorismen sind für Friedrich Nietzsche wie für Schlegel und Novalis die natürliche Form der theoretischen Äußerung.

In der That dürfen die Modernen vielfach die Romantiker als Bahnbrecher ansehen. Soweit die neuere Entwickelung der [illegible] einen [illegible] Fortschritt des Individualismus bedeutet, bewegt sie sich auf Bahnen, die die Romantik im Gegensatz zu den Klassikern eingeschlagen hat.

Vor hundert Jahren ward die Fahne aufgesteckt, die jetzt so siegreich über allen künstlerischen Heeren weht. Wie weit im „Sturm und Drang" die „Originalgenies" und der junge Goethe selbst,

wie weit Rousseau und die Engländer schon ähnliche Ten
vertraten, ist hier nicht zu untersuchen; die direkte Traditi
modernen Individualismus aber führt über die ältere Ro
nicht zurück: die früheren Lehrer sind den Schülern nicht
bekannt.

Im Mai 1798 brachte A. W. Schlegel (1767—184
eigentliche Begründung der romantischen Schule bei einem Besuc
Hauptstadt der Aufklärung zu stande. Er selbst, zum Übersetze
mitteln, Formulieren geboren, ist der einzige unter ihnen, der e
sterbliches Kunstwerk hinterließ: die Übersetzung Shakespeares
diesem Nationalwerk unterstützten ihn Dorothea Tieck (1799—
und Graf Wolf Baudissin (1789—1878). Schleg
17 Dramen übersetzt, darunter „Romeo und Julia," den „Sc
nachtstraum," „Julius Cäsar" und „Hamlet," Baudissi
wovon „König Lear" und „Othello", Dorothea 6, zu dener
riolan" und das „Wintermärchen" gehören. Ludwig Tiec
steuerte zu dieser größten That der Romantik kaum mehr
— seinen Namen.

Als Anreger sind er und Fr. Schlegel wieder in erste
zu bezeichnen. Friedrich Schlegel (1772—1829) ist der
liche Prophet des Kreises, lebhaft, kampflustig, geistreich, den
spruch um seiner selbst willen liebend. Ludwig Tieck (1773—
aus Berlin trug in dem etwas unförmlichen, früh von de
gekrümmten Körper, in dem runden großen Kopf mit he
blauen Augen eine Dichterseele, die nur in Stimmungen,
Ahnungen lebte. Zu künstlerischer Abrundung gelangte er
Auch als er (seit 1821) sich einer Kunstform zuwandte, die st
Regelung forderte als die Stimmungsromane und Gefühls
seiner Jugend, blieb ihm die Novelle immer nur ein W
sich selbst auszusprechen. Das geschieht vor allem in de
mit Unrecht berühmten Gesprächen der Romane und N
Sie sind nicht schmückendes Beiwerk, sondern recht eigentl
Lebensform seiner Kunst. Die Handlung mag dürftig sei
sie nur Gelegenheit, Meinungen, Stimmungen, Gedanken mitz
Wie es später Wahlspruch ward, sich „auszuleben", so
damals die Sehnsucht, sich „auszusprechen". Briefe, Unterre
Abhandlungen genügen nicht; im lebhaften Meinungsau
typisch ausgeprägter Persönlichkeiten soll das letzte, entsc
Wort gefunden werden. Auch hierin stehen moderne fra

Realisten wie die Brüder Goncourt und Zola unsern Ro
merkwürdig nahe.

So offenbart sich Tieck in seiner reifsten Epoche.
wuchs die glücklich gefundene Kunstform; es gelangen i
Werke: „Vittoria Accorombona“ (1840) und der unvollend
ruhr in den Cevennen“ (1826); es gelangen ihm klein
stücke wie die „Gemälde“ oder geistreiche symbolische Er
wie die „Reisenden“ und der „Wassermensch“. Er le
Subjektivität zügeln; und sein größtes Talent, bestimmte pa
Gemütsstimmungen zu schildern, vereinigte sich mit sein
Belesenheit, um etwa von der Ekstase des religiösen
in der Zeit Ludwigs XIV., von dem Virtuosentum des V
in dem verwilderten Italien des 16. Jahrhunderts glänze
zu geben. Zu Anfang unseres Jahrhunderts aber wa
ganz der in romantischen Stimmungen schwelgende B
altdeutscher Kunst, der Waldeinsamkeit und Märchenz
wirksamste Faktoren einer weltfremden poetischen Ahnung

Zu Tieck und den Schlegels trat in jenen bedeut
Maitagen noch Friedrich Schleiermacher (1768—1
große Prediger, dem wir die eigentliche Wiederbelebung
lichen Beredsamkeit in Deutschland danken — mochten a
und Fichte ihm vorgearbeitet haben; seit 1799 kam Nov
Ohne der „Litteratur“ im engeren Sinne anzugehören, b
A. W. Schlegels geistreiche und tieffühlende Gattin Karol
—1809), Friedrichs Gemahlin Dorothea Veit (176
die Tochter Moses Mendelssohns, sowie die Naturp
Schelling und Steffens Glieder des Kreises. Karoliner
volle Briefe besitzen noch heut eine lebendige Kraft, die
tungen der beiden Schlegel oder gar etwa Steffens' N
besessen haben.

Erst Friedrich v. Hardenberg (1772—1801)
unter seinem Dichternamen Novalis, erfüllte, was die
hoffte. Sein Leben war ein schönes, aber kurzes Gedi
erfüllt von einer treuen Liebe; eine Märchenerscheinu
der schöne Jüngling mit den großen blauen Augen, mit de
weichen Locken selbst.

Novalis ist Mystiker, aber der verstandesklarste, he
Mystiker. Für die geheimnisvolle Bewegung der Ged
unserm Haupt sucht er Gesetze, und es ist ihm ein lieb

wie weit Rousseau und die Engländer schon ähnliche Tendenzen vertraten, ist hier nicht zu untersuchen; die direkte Tradition des modernen Individualismus aber führt über die ältere Romantik nicht zurück: die früheren Lehrer sind den Schülern nicht mehr bekannt.

Im Mai 1798 brachte A. W. Schlegel (1767—1845) die eigentliche Begründung der romantischen Schule bei einem Besuch in der Hauptstadt der Aufklärung zu stande. Er selbst, zum Übersetzen, Vermitteln, Formulieren geboren, ist der einzige unter ihnen, der ein unsterbliches Kunstwerk hinterließ: die Übersetzung Shakespeares. Bei diesem Nationalwerk unterstützten ihn Dorothea Tieck (1799—1841) und Graf Wolf Baudissin (1789—1878). Schlegel hat 17 Dramen übersetzt, darunter „Romeo und Julia," den „Sommernachtstraum," „Julius Cäsar" und „Hamlet," Baudissin 13, wovon „König Lear" und „Othello", Dorothea 6, zu denen „Coriolan" und das „Wintermärchen" gehören. Ludwig Tieck aber steuerte zu dieser größten That der Romantik kaum mehr bei als — seinen Namen.

Als Anreger sind er und Fr. Schlegel wieder in erster Linie zu bezeichnen. Friedrich Schlegel (1772—1829) ist der eigentliche Prophet des Kreises, lebhaft, kampflustig, geistreich, den Widerspruch um seiner selbst willen liebend. Ludwig Tieck (1773—1853) aus Berlin trug in dem etwas unförmlichen, früh von der Gicht gekrümmten Körper, in dem runden großen Kopf mit herrlichen blauen Augen eine Dichterseele, die nur in Stimmungen, Tönen, Ahnungen lebte. Zu künstlerischer Abrundung gelangte er selten. Auch als er (seit 1821) sich einer Kunstform zuwandte, die strengere Regelung forderte als die Stimmungsromane und Gefühlsdramen seiner Jugend, blieb ihm die Novelle immer nur ein Werkzeug, sich selbst auszusprechen. Das geschieht vor allem in den nicht mit Unrecht berühmten Gesprächen der Romane und Novellen. Sie sind nicht schmückendes Beiwerk, sondern recht eigentlich die Lebensform seiner Kunst. Die Handlung mag dürftig sein, giebt sie nur Gelegenheit, Meinungen, Stimmungen, Gedanken mitzuteilen. Wie es später Wahlspruch ward, sich „auszuleben", so herrscht damals die Sehnsucht, sich „auszusprechen". Briefe, Unterredungen, Abhandlungen genügen nicht; im lebhaften Meinungsaustausch typisch ausgeprägter Persönlichkeiten soll das letzte, entscheidende Wort gefunden werden. Auch hierin stehen moderne französische

Realisten wie die Brüder Goncourt und Zola unsern R
merkwürdig nahe.

So offenbart sich Tieck in seiner reifsten Epoche.
wuchs die glücklich gefundene Kunstform; es gelangen
Werke: „Vittoria Accorombona“ (1840) und der unvollen
ruhr in den Cevennen“ (1826); es gelangen ihm klei
stücke wie die „Gemälde“ oder geistreiche symbolische E
wie die „Reisenden“ und der „Wassermensch“. Er l
Subjektivität zügeln; und sein größtes Talent, bestimmte p
Gemütsstimmungen zu schildern, vereinigte sich mit sei
Belesenheit, um etwa von der Ekstase des religiösen
in der Zeit Ludwigs XIV., von dem Virtuosentum des L
in dem verwilderten Italien des 16. Jahrhunderts glänz
zu geben. Zu Anfang unseres Jahrhunderts aber w
ganz der in romantischen Stimmungen schwelgende L
altdeutscher Kunst, der Waldeinsamkeit und Märchen
wirksamste Faktoren einer weltfremden poetischen Ahnun

Zu Tieck und den Schlegels trat in jenen bedeu
Maitagen noch Friedrich Schleiermacher (1768—
große Prediger, dem wir die eigentliche Wiederbelebung
lichen Beredsamkeit in Deutschland danken — mochten
und Fichte ihm vorgearbeitet haben; seit 1799 kam Nov
Ohne der „Litteratur“ im engeren Sinne anzugehören,
A. W. Schlegels geistreiche und tieffühlende Gattin Karo
—1809), Friedrichs Gemahlin Dorothea Veit (17
die Tochter Moses Mendelssohns, sowie die Natur
Schelling und Steffens Glieder des Kreises. Karoline
volle Briefe besitzen noch heut eine lebendige Kraft, di
tungen der beiden Schlegel oder gar etwa Steffens' No
besessen haben.

Erst Friedrich v. Hardenberg (1772—1801),
unter seinem Dichternamen Novalis, erfüllte, was die
hoffte. Sein Leben war ein schönes, aber kurzes Gedi
erfüllt von einer treuen Liebe; eine Märchenerscheinu
der schöne Jüngling mit den großen blauen Augen, mit d
weichen Locken selbst.

Novalis ist Mystiker, aber der verstandesklarste, h
Mystiker. Für die geheimnisvolle Bewegung der Geb
unserm Haupt sucht er Gesetze, und es ist ihm ein lie

jede Kombination, jede Vertauschung von Begriffen zu versuchen
ordnen sich die sonst getrennten Begriffe zu symmetrischen Figuren
zu wirksamen Bildern, so deutet diese Fügung vielleicht auf eine
geheimen Zusammenhang der Dinge, den die gewöhnliche Forschun
verfehlt. Symbolisch ist daher alles Dichten des tiefsinnige
Denkers; so besonders auch sein phantastisch-historischer Roma
„Heinrich von Ofterdingen“ (1799), der in einem Märchen vo
wundersamer musikalischer Wirkung gipfelt.

Noch sechs solche Romane hatte Novalis geplant, sie sollten na
Tiecks Bericht „seine Ansichten der Physik, des bürgerlichen Leben
der Handlung, der Geschichte, der Politik und der Liebe“ darstellen, w
der „Ofterdingen“ die der Poesie. Wir blicken hier tief in die sel
samen Verzweigungen der Litteraturgeschichte. Ein Menschenalt
älter als die Romantiker hatte einer der originellsten Schriftstell
deutscher Zunge, Wilhelm Heinse (1749—1803), ebenfalls ve
sucht, ein Bild von dem Wesen der Liebe, der Musik, sogar d
Schachspiels in geistreichen Romanen niederzulegen: unmittelbar v
dem „Ofterdingen“ war das zweite dieser Werke erschienen, „Hild
gard von Hohenthal“ (1796), ein romanhaftes Lehrgedicht über d
Kunst der Töne. Und wieder ein halbes Jahrhundert später erwäch
in Frankreich ein Mann, der den Plan der beiden deutschen Ideolog
mit ungeheuerer Energie durchführt: Zola verdichtet seine Vo
stellungen von Verwaltung, Handel, Krieg, Börse, Kunst in ein
zusammenhängenden Reihe von Romanen! eine Natur, in der Stär
ihrer Sinnlichkeit, in dem Fleiß ihrer „Dokumente“ Heinse verwan
zugleich, wie Novalis, Symbolist und Rechner, nur freilich von de
Schwung ihrer Gedanken, dem Glanz ihrer Rede, der Größe ihr
Gesamtanschauung weit entfernt. In der Kunst melodischer Sprac
läßt auch Heinse selbst sich mit Novalis nicht vergleichen; n
einer hat ihn hier erreicht: Hölderlin.

Jener weitere Kreis von Romantikern kommt Sommer 1798
Dresden zusammen, und aus der engeren Gruppe ist damit die ne
Schule, der Bund der romantischen Jugend, erwachsen.

Sie gehen alle von Goethe aus. Sein „Wilhelm Meister“ (179
vor allem ist für Fr. Schlegel und anfangs auch für Novalis d
typische Dichtwerk überhaupt, der Roman schlechtweg, und um sein
willen ist der Roman die höchste Gattung der Poesie, wofür v
Lessing bis zu Goethe und Schiller das Drama gegolten hat
Goethe ist von A. W. Schlegel so früh in seiner „Einzigkeit“ g

jede Kombination, jede Vertauschung von Begriffen zu versuchen: ordnen sich die sonst getrennten Begriffe zu symmetrischen Figuren, zu wirksamen Bildern, so deutet diese Fügung vielleicht auf einen geheimen Zusammenhang der Dinge, den die gewöhnliche Forschung verfehlt. Symbolisch ist daher alles Dichten des tiefsinnigen Denkers; so besonders auch sein phantastisch-historischer Roman „Heinrich von Ofterdingen“ (1799), der in einem Märchen von wundersamer musikalischer Wirkung gipfelt.

Noch sechs solche Romane hatte Novalis geplant, sie sollten nach Tiecks Bericht „seine Ansichten der Physik, des bürgerlichen Lebens, der Handlung, der Geschichte, der Politik und der Liebe“ darstellen, wie der „Ofterdingen“ die der Poesie. Wir blicken hier tief in die seltsamen Verzweigungen der Litteraturgeschichte. Ein Menschenalter älter als die Romantiker hatte einer der originellsten Schriftsteller deutscher Zunge, Wilhelm Heinse (1749—1803), ebenfalls versucht, ein Bild von dem Wesen der Liebe, der Musik, sogar des Schachspiels in geistreichen Romanen niederzulegen: unmittelbar vor dem „Ofterdingen“ war das zweite dieser Werke erschienen, „Hildegard von Hohenthal“ (1796), ein romanhaftes Lehrgedicht über die Kunst der Töne. Und wieder ein halbes Jahrhundert später erwächst in Frankreich ein Mann, der den Plan der beiden deutschen Ideologen mit ungeheuerer Energie durchführt: Zola verdichtet seine Vorstellungen von Verwaltung, Handel, Krieg, Börse, Kunst in einer zusammenhängenden Reihe von Romanen! eine Natur, in der Stärke ihrer Sinnlichkeit, in dem Fleiß ihrer „Dokumente“ Heinse verwandt, zugleich, wie Novalis, Symbolist und Rechner, nur freilich von dem Schwung ihrer Gedanken, dem Glanz ihrer Rede, der Größe ihrer Gesamtanschauung weit entfernt. In der Kunst melodischer Sprache läßt auch Heinse selbst sich mit Novalis nicht vergleichen; nur einer hat ihn hier erreicht: Hölderlin.

Jener weitere Kreis von Romantikern kommt Sommer 1798 in Dresden zusammen, und aus der engeren Gruppe ist damit die neue Schule, der Bund der romantischen Jugend, erwachsen.

Sie gehen alle von Goethe aus. Sein „Wilhelm Meister“ (1795) vor allem ist für Fr. Schlegel und anfangs auch für Novalis das typische Dichtwerk überhaupt, der Roman schlechtweg, und um seinetwillen ist der Roman die höchste Gattung der Poesie, wofür von Lessing bis zu Goethe und Schiller das Drama gegolten hatte. Goethe ist von A. W. Schlegel so früh in seiner „Einzigkeit“ ge-

sagt, „das Universum anmutig verbauert“; mit der Wiese, dem Flüßchen seiner Heimat, steht er so freundschaftlich, als wäre sie wirklich das blonde Dorfmädchen mit bunten Schleifen im vollen Zopf, als das er sie schildert. Diese vollkommene Einheitlichkeit der Stimmung verleiht auch seinen „Alemannischen Gedichten“ (1803) den unversiegbaren Reiz. — Energischer, prosaischer schreibt Zschokke immer als Volksaufklärer; eine Perle wie „Kannitverstan“ wäre ihm nie gelungen. Aber im Vortrag schwankhafter Abenteuer, in der Kunst, eine ernste Mahnung dem Leser freundlich ans Herz zu legen, wetteifert er mit dem unvergleichlichen Meister der Dialektdichtung.

Übertrieben also und ungerecht ist Schlegels Urteil; unbegreiflich ist es nicht. Eine richtige Erkenntnis liegt ihm zu Grunde: die nämlich, daß zwischen den großen Dichtern und der „Unterhaltungslitteratur“ der Menge nirgends eine so breite Kluft offen steht wie in Deutschland. Wir glauben, daß unser Jahrhundert in Frankreich keinen Dichter gesehen hat, der neben Goethe stehen darf, und auch neben Schiller Victor Hugo zu stellen, tragen wir Bedenken. Aber wie viel gute Autoren zweiten Ranges hat ausnahmslos jeder Abschnitt der französischen Litteraturgeschichte neuerer Zeit aufzuweisen! Und wie viel sicherer sind sie in der Sprache, in der Technik, in dem eigentlich Künstlerischen als unsere Schriftsteller von entsprechender Bedeutung! Wir besitzen in Deutschland wirklich bedeutende Autoren, die überhaupt nicht schreiben können, wie Jeremias Gotthelf; solche, denen nur gleichsam zufällig einmal ein gut geschriebenes Stück entschlüpft, wie E. Th. A. Hoffmann; solche, die ein ursprünglich vorhandenes stilistisches Talent so furchtbar verwahrlosen lassen wie Gutzkow. Wir haben Dichter von tiefer poetischer Anlage, die sich nie die Mühe geben, die metrische Form ausreifen zu lassen, wie Justinus Kerner; und solche, die sich kaum je so zusammennehmen, daß ein abgerundetes Ganzes entsteht, wie Clemens Brentano. Wir haben von großen Talenten Gedichte, deren Wortsinn teilweise unverständlich ist, wie zuweilen bei Annette von Droste. Solche Erscheinungen kennt man in andern Kulturländern kaum, so wenig wie man sie bei uns vor der Zerrüttung und Unterbrechung aller Tradition im 17. Jahrhundert kannte. Noch immer gilt Goethes Wort:

> Sämtliche Künste lernt und treibet der Deutsche; zu jeder
> Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift.

Eine Kunst nur treibt er, und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
Darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt.

Ein hochmütiges Verachten aller Schulung und Tradition, eine thörichte Furcht, Lernen könne der Originalität und Fleiß der Selbständigkeit schaden, vor allem ein weitverbreiteter Mangel an Respekt vor älteren Leistungen läßt Goethes Epigramm aus Venedig auch heut noch zu Recht bestehen. Und daran liegt es, daß unsere Modedichter und Unterhaltungsschriftsteller so tief unter denen anderer Nationen, so unabsehbar tief unter den gleichzeitigen Meistern unserer eigenen Litteratur stehen. Man verlangt ja nicht mehr von ihnen! Viel Bessere pfuschen ja auch und mißhandeln Sprache und Vers! Die Kreise, die bei uns Clauren und Lafontaine lasen — und die heut ganz ähnliche Leute begünstigen —, würden in Frankreich Maupassant und Zola lesen; die Familien, die sich Iffland und Kotzebue ansahen, könnten dort Augier und Dumas bewundern.

Wenn sich dies Verhältnis immerhin gebessert hat, so fällt ein Hauptverdienst daran den Zeitungen und Zeitschriften zu. Den Klassikern wie den Romantikern galten sie noch als Hauptförderer des Dilettantismus. Wenn dann bedeutende und geistreiche Männer das Publikum um eine periodische Veröffentlichung zu scharen hofften, scheiterten sie regelmäßig; so nach Schillers „Horen" und Goethes „Propyläen", Herders „Adrastea" und dem „Athenäum" der Brüder Schlegel eben wieder der formgewandte und geistreiche Publicist Friedrich von Gentz (1764—1832) mit seinem „Politischen Journal" (1799), Ludwig Tieck mit dem „Poetischen Journal" (1800). Ganz langsam erst sind die Zeitungen und Zeitschriften die natürlichen Vermittler zwischen den Anspruchsvolleren und den Anspruchslosesten geworden. Sie haben in langer Arbeit unsere Gelehrten, unsere Fachmänner, und unsere „vornehmen Schriftsteller" dazu erzogen, daß sie in gemeinverständlichen Darstellungen denen anderer Länder nicht mehr nachstehen; sie haben das Volk daran gewöhnt, was ihm mit Ernst dargeboten wird, auch mit Ernst entgegenzunehmen. In ihrer Gesamtheit bilden sie die eigentliche volkstümliche Litteratur der Gegenwart. Es giebt keinen lebenden Dichter, der in Deutschland so populär wäre wie die „Fliegenden Blätter"; „Gartenlaube" oder „Daheim", „Illustrierte Zeitung" und „Deutsche Rundschau" sind nationale Persönlichkeiten mythischer Art. Nur Hochmut kann die gewaltige Gesamtleistung dieser Kräfte geringschätzen. Gewiß stehen hinter unseren Zeitungen

und Zeitschriften kein Goethe, kein Schiller, kein Herder, keine Männer wie Tieck und die beiden Schlegel. Aber wir finden eine imposante Zahl tüchtiger, ernsthafter Männer. Der schwache Punkt ist auch heut noch die Erzählung; die Romane und Novellen vieler „Familienblätter“ könnten Clauren und Lafontaine geschrieben haben. Aber die wissenschaftlichen und politischen Rundblicke, die Kritiken, die Gedichte sogar sind überwiegend von der Art, daß der „Professor“ und der „Arbeiter“, die vornehme Dame und die kleinbürgerliche Hausfrau sie alle mit Verständnis, sie alle mit Interesse und Genuß lesen können. Und hier haben wir wirklich ein Stück Litteratur von der Art, wie man es vor hundert Jahren vergeblich ersehnte. Wir verdanken es der Arbeit zahlloser tapferer Männer, namenloser Kämpfer aus dem Geschlecht der vielgescholtenen Journalisten und berühmter Autoren wie Arndt, Görres, Heine, Gutzkow, Gustav Freytag, Kürnberger, Treitschke, Gildemeister, um nur ein paar um die Hebung der Zeitschriften verdiente Namen aus einer langen Reihe zu nennen; wir verdanken es auch jenen Zeitungen, die zuerst von der ganz unlitterarischen „kuriösen Relation“ den Übergang zu der Zeitung von einheitlich litterarischem Charakter versuchten. Vor allem ist hier die „Allgemeine Zeitung“ zu nennen, des alten Cotta Lieblingskind, in dem Goethes und Schillers Verleger zum erstenmal litterarischen Ehrgeiz zur selbstverständlichen Voraussetzung der Beteiligung machte — ein nun gerade vor hundert Jahren geschaffenes Blatt, dessen freilich nicht immer ungetrübte Objektivität Talenten der verschiedensten Richtung die Beteiligung an der Bildung des Volkes, an dem großen Kampf der Meinungen und Principien ermöglichte.

Ganz unrecht hatte also Schlegel doch nicht, wenn er die ersten Fäden zu einer neuen Litteratur damals eben knüpfen sah. Breiter ist die Grundlage der Litteratur geworden, allgemeiner die Teilnahme des Publikums; aber die künstlerische Höhe jener Zeit haben wir nicht wieder erreicht. Wird uns aber je wieder eine wirklich große Dichtkunst zu teil, so werden die Geister alle daran Anteil haben, die um 1800 über der deutschen Litteratur leuchteten: Goethe, Schiller und Lessing, und die Romantik, und auch Jean Paul.

Aber auch die ältere Romantik hatte nicht nur gefördert. Zu aristokratisch hielt sie sich von den großen Interessen des Tages zurück; zu ausschließlich betonte sie das innere Erlebnis.

Da war es nötig, daß Männer kamen, die wieder in per-

sönlicher Wirksamkeit, im Anteil an den großen Tagesfragen ihr Element fanden, wie Alexander von Humboldt (1769—1859) und Ernst Moritz Arndt (1769—1860). Zwei Naturen von beispielloser Lebenskraft, sind sie durch und durch auf öffentliche Thätigkeit, auf die Bemühung um greifbare Ziele angelegt. Arndt fährt mit dem großen Minister von Stein durch die russischen Steppen; Humboldt, der Weltdurchwanderer, ist unermüdlich in persönlicher Einwirkung auf Friedrich Wilhelm IV. für die vertriebenen Göttinger Professoren oder für Uhlands Auszeichnung thätig. Arndt schreibt pathetische Flugschriften und hält rednerisch bewegte Ansprachen, Humboldt ergeht sich in witzigen Plaudereien und sarkastischen Briefen: ein lebendiges Gegenüber, ein persönlicher Adressat, auf den direkt gewirkt werden kann, ist ihnen Bedürfnis. So hat Humboldt mit seinem großartigen, wenn auch fragmentarischen „Kosmos" (1845—1858) die populär-wissenschaftliche Litteratur geadelt und ohne die Autorität seines Vorbildes besäßen wir vielleicht weder die trefflichen Reisewerke der Barth und Nachtigal, der Haeckel und v. d. Steinen, noch die meisterhaften gemeinverständlichen Vorträge und Darstellungen eines Justus Liebig, Henle, Helmholtz, du Bois-Reymond, Brücke und so vieler anderer. — Arndt hat mit seinen prachtvollen Prosaschriften den Nachhall nicht gefunden, den er verdiente. Besäße eine andere Nation ein Buch wie seinen „Geist der Zeit" (1807), so voll eindringlicher Charakteristik der Völker, voll mahnender Schilderung der Stände, voll feuriger Vaterlandsliebe — es stände auf dem Bücherbrett jedes Patrioten, es fehlte nirgends, wo man Kraft der Rede ehrt. Wir schwärmen heut für Carlyle; hier könnten wir Deutsche mehr haben als an Carlyle. Doch heut ist es dazu wohl zu spät. Dafür wirken noch heut seine Lieder, die ihr volkstümlich-patriotischer Ton zu den ersten deutschen Nationalliedern machte: „Was ist des Deutschen Vaterland?" „Was blasen die Trompeten?" und, schwungvoller als beide: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ".

Aber der gleiche Geist der Aktivität ergreift selbst den weltscheuen, früh gebrochenen Träumer. So vielfach sich Friedrich Hölderlin (1770—1843) mit Novalis vor allem berührt — er gehört der Romantik nicht an und nicht ihrer Weltanschauung. Wie Zacharias Werner Luthern zum bleichen Sonnambulen und Tieck Hardenbergs lebensfrische Braut zum früh dem Tode reifen Kind umgedichtet hat, so hat man Hölderlin zu einem Bild der

[illegible]

[illegible] Männer, die [illegible] Romantik [illegible], [illegible] der Tieck [illegible] Werner (1768—1823) ward nach [illegible] Prediger und [illegible] die Lebemänner [illegible] Predigten; Adam Müller (1779—1829), Heinrich v. Kleists Freund, der Staats-

übersandte, und wir haben uns alle der lieblichen Verse gefreut. Rahel aber, da sie es liest, empfindet es, als habe Goethe es ihr gesandt; sie fühlt sich ganz in die Situation hinein. „Nein, so muß man nicht schreiben! er nicht!“; sie fühlt, als sei es eben geschehen, welche Verantwortung der Dichter mit diesen Worten auf sich nimmt, was Friederike empfinden muß, wenn das Band, das sie verbindet, doch nur ein leichtes Rosenband war — und sie muß laut aufschreien beim Lesen. Nur im Gespräch oder in Briefen gelingt ihr unter dem Druck eines erregenden Moments eine Improvisation; vorbedachte Schriften abzufassen ist ihr versagt. — Auch Josef Görres (1776—1848), der Begründer der ultramontanen Partei in Deutschland, ist nur Redner, Improvisator, mindestens in seinen besten Büchern. Eine gewaltige Kraft der Anschauung lebt in ihm. Jede Metapher wird zum angeschauten Bild. „Das Wetter ändert sich,“ sagt ein anderer Redner im Gleichnis; ihm lebt das sofort: „Die Pfauenweibchen schreien jämmerlich, die Schwalben streichen an der Erde hin, der Laubfrosch steigt an der Leiter nieder, die Funken hängen sich an den berußten Töpfen an — es will ander Wetter werden!“ — Anschauung ist auch das große Geheimnis der Kunst, mit der E. Th. A. Hoffmann (1776—1822) die Spukgestalten der unsichtbaren und die noch unheimlicheren Figuren der wirklichen Welt vor uns aufsteigen läßt; sichtbar, greifbar führen sie ihren wilden Gespenstertanz auf, symbolische Geberden mit realistischen Bewegungen untermischend. Hoffmann ist beinahe so wenig Stilist wie Rahel; ja wenn ihr oft blitzende Sätze gelingen, schleppen sich bei ihm auch die geistreichsten Aussprüche in ungelenken Perioden hin. Einen Satz ganz brutal in der Mitte entzwei zu brechen, um etwas einzuschieben, macht ihm nicht die geringste Sorge; für Wohlklang der Rede hat der begabte Musiker kein Ohr, für Lautsymbolik trotz aller Freude an Beziehungen zwischen Form und Inhalt nicht das geringste Talent. Und diesem Schriftsteller, dem die Hilfsmittel der Sprache erstaunlich wenig zu Gebote stehen, gelingt es, uns Gestalten und Ereignisse sichtbar vor Augen zu zaubern, die alle Virtuosität anderer Meister in Spuk- und Wundergeschichten uns nie wahrscheinlich machen würde. Wir sehen die grausigsten Verwandlungen, Doppelgänger stieren sich an, ein Student verliebt sich in eine Puppe mit eingesetzten Glasaugen, und ein Räuber sucht ein Kind am Feuer zu braten; der Kater Murr und der Hund Berganza

sein Glaube an die Visionen seiner Phantasie hervor; wie Tasso ruft er: „sie sind ewig, denn sie sind!“

Noch höher hebt sich der Größte unter ihnen: Heinrich v. Kleist (1777—1811). Heinrich v. Kleist entstammt einer alten märkischen Adelsfamilie, von der das Volkssprichwort rühmt: „alle Kleists ehrlich“. In Frankfurt an der Oder, der verfallenden alten Universitätsstadt, (18. Oktober 1777) geboren, trat er, wie es sich für sein Geschlecht fast von selbst verstand, früh (1792) in das preußische Heer. Aber alles widerstand ihm dort, am meisten die rohe Bildungslosigkeit der zu trockenem Gamaschendienst herabgesunkenen Kameraden. Gewaltig gährt es in dem zukünftigen Poeten, der von seinem Beruf noch keine Ahnung hatte. Er studiert, lernt mancherlei, ohne doch die Unsicherheit der Grundlage je ganz überbauen zu können; grammatische Fehler verirren sich bis in seine reifsten Werke hinein. Dann kommt ein Tag, den er den wichtigsten seines Lebens nennt: auf einer abenteuernden Reise (die er wahrscheinlich zur Heilung von hypochondrischen Vorstellungen unternahm), in Würzburg entdeckt er, wie Brahm es erläutert, seinen Beruf zum Schriftsteller: sein Natursinn erschließt sich, und indem er ihm Ausdruck giebt, begreift er, daß er schreiben kann. Es folgen mancherlei Fahrten, einem unbestimmten Ziel entgegen. Er lebt, wie er dichtet: aus einer unklaren dumpfen Stimmung sucht er durch die Hingabe an diese Stimmung selbst zur Klarheit zu dringen. Er hat später in dem höchst charakteristischen Aufsatz: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ auseinandergesetzt, was sein Verfahren sei: die dunkle Vorstellung sich zunächst dunkel ausdrücken zu lassen, bis sie, gefördert von dem Druck der unterbrechenden Mitredner, gleichsam aus sich selbst heraus zum Aussprechen gelangt. Das ist die Technik seiner Werke wie seines Lebens. — So zieht er zweimal nach Paris, 1801 und 1804, und wird beinahe als Spion erschossen; er lebt mit Zschokke (1801) in der Schweiz, er geht nach Weimar, wo der alte Wieland ihn herzlich aufnimmt und als der erste seine Eigenart erkennt. Später hält er sich mit Adam Müller in Dresden auf und giebt eine erfolglose Zeitschrift heraus, den „Phöbus“. 1809 will er am Kriege Österreichs teilnehmen; er wird zurückgewiesen und sieht Frankreich siegen, ohne nur den Säbel ziehen zu dürfen. Verzweifelt kehrt er nach Berlin zurück und giebt, wieder mit Adam Müller, die „Ver-

Claus Harms (1778—1855), den Neubeleber der volkstümlichen Predigt. Der Ditmarsche hatte sich aus Knechtsdiensten aufgearbeitet wie sein Landsmann Hebbel; fast zwanzig Jahre war er, als er endlich auf die ersehnte Lateinschule kam. Das Jahr 1814, in dem Zacharias Werner Priester ward, brachte ihm den „Durchbruch der Gnade“. Der Rationalist ward streng orthodoxer Lutheraner und veröffentlichte 1817 als neuer Luther 95 kriegerische Thesen. Nach langer eifriger Wirksamkeit starb er in der Heimat, die er kaum je verlassen. Sein Ziel war, die Predigt durch den Volksgeist zu erneuern; einfältig soll der Redner Gottes sprechen, dabei lebhaft, von Seele zu Seele; er wendet deshalb auch gern Dialoge an. „Vor allem keine Büchersprache!“ ruft er aus und ist mit seiner sorgfältig gepflegten Volkspredigt wirklich einer der ersten gewesen, die der Eigenart der mündlichen Rede gerecht wurden.

Clemens Brentano (1778—1842) und Achim v. Arnim (1781—1831) haben, wie A. W. Schlegel, durch geniale Aneignung mehr geleistet als durch eigene Produktion. „Des Knaben Wunderhorn“ (1806), die herrliche Sammlung von Volks- und volkstümlichen Liedern, bleibt ihr größter Ruhmestitel. Welche Fülle poetischen Stoffs haben sie wieder in Bewegung gesetzt! Ein ganzes Meer von Dichtung hat der Heidelberger Kreis — zu dem besonders noch Görres gehörte und in weiterem Sinne die Brüder Grimm, Uhland, Kerner — durch seine Pflege älterer Poesie wieder entdeckt, und wie kühn und froh fuhren da die ersten Schiffer hinaus auf dies Meer! — In seiner eigenen Dichtung aber erscheint Brentano fast wie ein Spanier aus dem Zeitalter der Gegenreformation; zu wunderlich mischen sich heiße Sinnlichkeit und kaltes Spiel, süße Klänge und gesuchter Witz. Fast wie ein schöner Zufall steht in dem bizarren, von stark duftenden Blumen gefüllten Treibhaus seiner Schriften die rührend einfache, in schlichter Umrißmanier durchgeführte Geschichte „vom braven Kasperl und dem schönen Annerl“. — Und Arnim blieb nur zu lange in jener romantischen Willkürlehre befangen, die ihn einmal den ungeheuerlichen Satz aufstellen ließ: „Es giebt keine Poesie, die man nicht, ebenso wie die Maler ihre Gruppen, nach der Beleuchtung des Ortes verändern könnte, ohne in die Bedeutung des ganzen Bildes einzugreifen“. Aber allmählich erzog er sich doch an den Erzählungen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zu einem ernsteren, strengeren Stil. Nun gelingen ihm seine besten Novellen und auch

Die neugewonnene Gabe der Anschauung bewährte Friedr[illegible] de la Motte Fouqué (1777—1843) zwar nicht in seinen Ri[illegible] romanen und nordischen Dramen, wohl aber in dem [illegible] Märchen „Undine“ (1811). Diese liebliche Verkörperung der [illegible] den Welle, die menschliche Dauer erhalten will, ist angesch[illegible] die glücklich erfundene Gestalt hat in Schwinds und [illegible] Melusine, in Andersens kleiner Seejungfrau, in [illegible] Rautendelein mancherlei Schwestern erhalten, ohne [illegible] werden. Und Kühleborn, der strenge Hüter seines [illegible] nicht minder wahr, wahr wie eine Gestalt echter [illegible] ein Meerwunder Böcklins.

Dann wieder zwei Männer der Agitation. [illegible] wig Jahn (1778—1852) hat sich allmählich [illegible] Rolle hineingeredet: er glaubte wie ein Barde [illegible] Gelehrtenrepublik in hochgesetzten Orakeltönen [illegible] und gewöhnte sich auch für seine Person [illegible] an, die seinem Bild bei der Nachwelt schad[illegible] aber entbehrte der Turnvater keineswegs [illegible] lichen Beredsamkeit. Wo ein würdiger [illegible] wie in dem vielgepriesenen Nachruf auf [illegible] Freund Friedrich Friesen, da tönte sein [illegible] das Schwert am Schild. Sein „[illegible] bleibt immer reich an originellen, [illegible] Anregungen, an kräftigen Wendungen[illegible] Flugschriften, neben Kleists leidensch[illegible] freilich nicht stellen, weil ihm [illegible] gut wie Arndts gesunde Klarheit [illegible] stand fehlten. Den Chauvinismus [illegible] am ersten verzeihen, auch wo [illegible] tum ausartete. Eben erst (180[illegible] reich beredten Schrift über „[illegible] sanfteste, thatenscheueste aller [illegible] aufgestellt, und eine leidensch[illegible] schönen Menschen“, die vom [illegible] war ausgebrochen; es konnte [illegible] der Erzieher der deutschen [illegible] energisch beiseite schob. [illegible] lobte noch viel zu viel [illegible]

Neben den weltlichen [illegible]

seinen großen Mitarbeiter Karl Lachmann und auf seinen B
sowie die schöne Rede „über das Alter“, bezeichnen überhau
neue Stufe in der Geschichte unserer akademischen Beredſ
poetischer, wärmer, eindringlicher lösen sie die kühlen Abhand
Wilhelm v. Humboldts ab. — Wilhelm Grimm aber ist vor
der Hauptredaktor jener unschätzbaren Sammlung, der „Ki
und Hausmärchen“ (1812, 1814). Herder hatte eine solche S
lung gefordert; aber erst jetzt gelang sie, und das war gut:
Zeiten hätten für die Eigenart des Märchens noch nicht den
Blick, an seiner schlichten anschaulichen Technik noch nicht di
Freude gehabt; noch die Schlegels oder Tieck hätten sich ni
dieser klassischen Nachschöpfung, Nacherzählung begnügt.

Wilhelm Grimms Sohn Herman, unser berühmtester E
heiratete Bettinens und Achim von Arnims Tochter Gis
daß die romantische Poesie und die ihr verschwisterte Ph
wenigstens in ihren Kindern eine symbolische Ehe ein
Bettina (1785—1859) ist aber auch selbst der Brennpu
dem die Strahlen der verschiedensten Leuchten sich begegnen.
charakterisiert sie in diesem Sinne ihr Bruder: „Sie, die nac
Seiten jauchzet und gleich einer Schallsonne alle Stimmen d
in ihr Herz aufnimmt!“ Clemens' Schwester, Arnims Gatt
eint sie Eigenheiten der süddeutschen und norddeutschen Ro
die lyrische Weichheit, den Stimmungsreichtum der einen n
kräftigeren Erfassen der Gegenwart bei den andern. Wie
und Fouqué, aber noch stärker als beide, nimmt sie An
politischen Leben und widmet der Pflicht unserer Fürsten,
der Armen und Beladenen zu sein, zwei Werke: „Dies B
hört dem König“ (1843), Friedrich Wilhelm IV. zugeschrieb
der Idee gewidmet, an dem Königtum sei es jetzt, den G
Revolution in einen wohlthätigen Geist der Freithätigkeit umzu
und „Gespräche mit Dämonen“ (1852), wo der schlafende
wie jener Majoratsherr in der Erzählung ihres Gatten
Geistern der Zeit sich bespricht. Vor allem aber bedeutet
die Versöhnung der Romantik mit Goethe. Bei aller o
Bewunderung hatten die Jüngeren von ihm wenig gelernt,
seinerseits von Kleist und Hoffmann nichts wissen wollt
Brentano hatte sich sogar in eine böse Verdrießlichkeit ge
„Weimarer Ziererei“ hineingeredet. Jetzt erst, in Bettiner
die Verehrung unseres größten Dichters lebendige Wirklichk

„Seinem Denkmal“ hat Bettina das schönste ihrer Werke gewidmet: „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ (1835). Zunächst ist das ganz wörtlich zu verstehen: sie hatte ein Denkmal des Großen modelliert, dessen Errichtung sie zu erleben hoffte; es steht jetzt im Weimarer Museum. Der Dichter, in heroischer Nacktheit, sitzt auf einem reichverzierten Thronsessel, vor sich die Leier, mit deren Saiten ein Genius spielt. Aber dann meinte sie es auch symbolisch: sein Denkmal im Herzen des Volkes wollte sie aufbauen. Als einen „Befreier“ wollte der alte Goethe sich aufgefaßt wissen — „Meister“ sei er von niemand gewesen. Aber Befreier dürften ihn die jungen Dichter wohl nennen: „denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, geberde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördert.“ Gerade so faßt ihn Bettina auf, und sie zuerst, und sie fast allein: als den Befreier, der uns Mut giebt, von innen heraus zu wirken. Indem sie um die wenigen Briefe, die sie mit Goethe wirklich gewechselt, um die Worte, die sie bei fünfmaliger Begegnung ausgetauscht, eine hohe Laube voll blühender Blumen, voll Vogelgesang und graziöser Zierate aufbaut, wird er ihr zum Genius der Selbstbefreiung, löst er ihr die Zunge für alle Erlebnisse ihres reichen Herzens. Ebenso hat sie dann in zwei anderen Schriften ihre beste Jugendfreundin und ihren Bruder Clemens in den Mittelpunkt gestellt: „die Günderode“ (1840) und „Clemens Brentanos Frühlingskranz“ (1844). Diese drei Werke gehören zusammen, und sie verbürgen Bettinens Unsterblichkeit. Mit den Briefen ihrer Korrespondenten geht sie um wie Arnim und Brentano mit den Volksliedern: sie erweitert, sie verändert, sie setzt um, aber immer nur, um den Charakter des Ganzen, wie sie ihn auffaßt, desto klarer hervortreten zu lassen. Die geistige Gemeinschaft zweier hoher Naturen will sie malen und bildet so aus den fingierten Briefen des „Werther“ und des noch viel näher stehenden „Hyperion“ und aus wirklichen Briefwechseln wie dem Goethes mit Schiller eine dritte, ganz originelle und echt romantische Art von Briefroman. „Die Günderode war mein Spiegel“, bezeugt sie später; „an ihr ließ ich jeden Ton widerhallen und bezeichnete sie mit meinen Empfindungen und Eindrücken.“ Freundin oder Freund müssen ihr helfen, die in ihrer Brust gewaltig wogende Empfindung zu lösen. Hat ja doch Jacob Grimm gemeint, der Brief sei eigentlich

überhaupt die den Frauen bestimmte Litteraturgattung, und was sie schrieben, sei immer Brief: immer an eine bestimmte wirkliche Adresse gerichtet.

Für Bettinen aber ergab sich diese Form noch ganz besonders aus ihrer Eigenart. Nur der Brief konnte ihr genügen, weil nur er ihr Gelegenheit gab, fortwährend von neuem zu erzählen. Die Romane und Novellen der älteren Romantiker sind oft verkleidete Essays, die der jüngeren sind oft verkleidete Briefe: Bettina giebt mutig die Verkleidung auf und schreibt wirklich nur dahinquellende Improvisationen für vertraute Freunde, ohne sie erst wie Brentano als „Märchen“ oder „Erzählungen“ zu drapieren.

Wirklich einzig sind jene drei Bücher Bettinens. In stetem Umgang mit den dichterisch angeregtesten Geistern ihrer Zeit hat Bettina sich zur Erfüllung der Forderung herangebildet, die K. Ph. Moritz nach Goethes Italienischer Reise aus Goethes Ideen und mit seinem Beifall formulierte: „Der Horizont der thätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein, das heißt: die Organisation muß so fein gewebt sein und so unendlich viele Berührungspunkte der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die äußersten Enden von allen Verhältnissen der Natur Raum genug haben.“ Ihr Genie bietet der allumströmenden Natur überall Berührungspunkte. Und darauf beruht ihre eigentümliche Kunst: es ist die Virtuosität im Erleben. Wir haben begabte Dichter, die nie etwas erlebt haben; so Platen. Das lag an ihnen, nicht an den Dingen. Platen hätte mit Napoleon reden oder in der Schlacht bei Leipzig mitfechten können — ihm wäre es doch kein Erlebnis geworden. Was finden wir denn für Erlebnisse in seinen Dichtungen? Daß der oder jener seine Gedichte getadelt hat oder gelobt! Bettinen dagegen wird alles Erlebnis. Sie sieht einen Regenbogen — und er wird ihr Sinnbild für „den seligen Wahn, den ich habe von dir und mir“. Jedes Wort, das Frau Rat ihr von Goethe erzählt, ist ihr ein Besitztum; jede Blume, die sie sieht, erzählt ihr von andern großen Mächten, die ihr heilig sind. Wie Rahels Kraft darin beruht, daß ihr alles neu ist, so Bettinens darin, daß alles ihr vertraut ist. Jede Persönlichkeit, die in ihre Nähe gerät, jede Örtlichkeit, jeder Moment verbinden sich mit ihrer Gedankenwelt in elektrischem Wechselstrom. Und so geht sie durch die reiche Welt wie eine Fee, und jeder Vogel spricht mit ihr, und jedes Tier des Feldes hört auf ihre Worte.

„Seinem Denkmal" hat Bettina das schönste ihrer Werke ge-
widmet: „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" (1835).
Zunächst ist das ganz wörtlich zu verstehen: sie hatte ein Denkmal
des Großen modelliert, dessen Errichtung sie zu erleben hoffte; es
steht jetzt im Weimarer Museum. Der Dichter, in heroischer Nackt-
heit, sitzt auf einem reichverzierten Thronsessel, vor sich die Leier,
mit deren Saiten ein Genius spielt. Aber dann meinte sie es auch
symbolisch: sein Denkmal im Herzen des Volkes wollte sie auf-
bauen. Als einen „Befreier" wollte der alte Goethe sich aufge-
faßt wissen — „Meister" sei er von niemand gewesen. Aber B
freier dürften ihn die jungen Dichter wohl nennen: „denn sie
an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen hera
leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er,
berde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zu
fördert." Gerade so faßt ihn Bettina auf, und sie zuerst, un
fast allein: als den Befreier, der uns Mut giebt, von innen
zu wirken. Indem sie um die wenigen Briefe, die sie mit
wirklich gewechselt, um die Worte, die sie bei fünfmaliger Be
ausgetauscht, eine hohe Laube voll blühender Blumen, vol
gesang und graziöser Zierate aufbaut, wird er ihr zum
der Selbstbefreiung, löst er ihr die Zunge für alle Erlebn
reichen Herzens. Ebenso hat sie dann in zwei anderen
ihre beste Jugendfreundin und ihren Bruder Clemens in
punkt gestellt: „die Günderode" (1840) und „Clemens
Frühlingskranz" (1844). Diese drei Werke gehören zu
sie verbürgen Bettinens Unsterblichkeit. Mit den B
Korrespondenten geht sie um wie Arnim und Brent
Volksliedern: sie erweitert, sie verändert, sie setzt um
nur, um den Charakter des Ganzen, wie sie ihn
klarer hervortreten zu lassen. Die geistige Gemeinsch
Naturen will sie malen und bildet so aus den
des „Werther" und des noch viel näher stehenden
aus wirklichen Briefwechseln wie dem Goethes
dritte, ganz originelle und echt romantische Art
„Die Günderode war mein Spiegel", bezeugt
ließ ich jeden Ton widerhallen und bezeichne
Empfindungen und Eindrücken." Freundin
ihr helfen, die in ihrer Brust gewaltig woge
lösen. Hat ja doch Jacob Grimm gemeint,

Fröhlichkeit
Und von
das ausrief:

ist, da fühlt der
hinzugeben — das
Brentano, den er
zusammenrafft
der unwahren Poesie.
folgerechter Entwickelung
die Gegenstände nur dann
Seele rein sind und un=
„Wenn man solch ein reines
Stein, „mit dem vergleicht,
umtreiben, alle Mühe uns
zu borgen und aufzuflicken und
Kreatur eine Freude und Futter
armselig Behelf es ist.“
der romantischen Subjektivität
Gesetz, die Dinge zu sehen und
der idealistische Lyriker ein Erzieher
worden. Realistische Anschauung hatten
geübt — aber an erdachten, nur im
Eichendorff schildert wirklich wieder ein
durch sein frommes liebevolles Temperament.
der Dinge und der Stimmungen nur
Eichendorff ist der Dichter des Abends;
ist, dann erst zeigt ihm die Natur ihr
die volle Sonne ist ihm zu grell; den Mond
am meisten, wenn er in einen dunkeln Wald
Stoffwahl liegt freilich noch fernab von der
der Goncourt, von Zolas Freude am Tages=
war zur Eroberung auch des lauten lärmenden
zögernde Schritt vielleicht der schwerste von allen.
Natur abzuzeichnen, wenn auch in bestimmter Be=
dann jeder in seiner Art alle die vielen Schüler

Eichendorffs versucht, Adalbert Stifter wie Theodor Storm und Paul Heyse wie Karl Busse.

Aus dieser Stimmung und Anschauung ist auch die Perle romantischer Erzählungskunst geboren, die allein von Eichendorffs Romanen und Novellen ihn überlebt hat, während seine wundervoll melodischen und in der Stimmung so reinen Gedichte ihre Lebenskraft besser als seine Epik bewahrt haben — „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (1826). Phantastisch ist das reizende Idyll gewiß, aber wahr ist es deshalb nicht weniger — wahr wie die „Undine“ Fouqués. Der glückliche Junge, der sich mit seinem fröhlichen Herzen an das Ziel seiner Sehnsucht träumt, ist er minder wahr als der Portier „mit der kurfürstlichen Nase“? Daß wir nicht einmal an die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge unsere moderne Kritik anlegen können, sei nur nebenbei bemerkt. Wie Leonardos Geliebte als Maler Guido verkleidet mit ihm reist, so liebte z. B. Heinrich von Kleists Schwester Ulrike wirklich in Manneskleidung aufzutreten; und Wilhelm Waiblinger hat gerade damals (1826) vollends Eichendorffs Taugenichts zum Teil wortwörtlich in die Wirklichkeit übersetzt. Aber diese Vorgänge sind ja doch nur die Marmorstückchen, die die frisch sprudelnde Quelle einfassen. Die Sehnsucht der Zeit nach Ruhe und ästhetischer Kultur, nach Schönheit und Frieden — das vor allem ist die Wahrheit der Erzählung. Der schwärmerische Kultus Italiens, für den Goethes Mignon den Ton angegeben hatte, ist für jene Zeit ebenso wahr und echt wie die patriotische Freude an der heimischen „Gemütlichkeit“. Die tiefste Wahrheit der Erzählung aber liegt in jener unvergänglichen Sehnsucht der Menschenseele nach einem uns vom Himmel in den Schoß fallenden Glück — „das Wunder“ nennt es Ibsens Nora. —

Glänzende Namen genug drängen sich hier zusammen! Und doch ist es mit dieser erstaunlichen Fülle noch nicht genug.

Wie schon unter ihnen die beiden Grimm mehr noch der Wissenschaft angehören als der Litteratur, so ist auf jene ganze mächtige Reihe großer Gelehrten zu verweisen, die den Brüdern Grimm zur Seite die moderne Forschung in Deutschland neubegründet oder geschaffen haben: B. G. Niebuhr (1776—1831), der Stifter der kritischen Geschichtsforschung; K. Fr. Gauß (1777 bis 1855), der „König der Mathematiker“; Fr. K. v. Savigny (1779 bis 1861), der Begründer der historischen Rechtsschule; August Boeckh (1785—1867), der Reformator der Altertumskunde. Nicht

nur deshalb sind sie hier zu nennen, weil sie alle Meister der Darstellung waren, Gauß in lateinischer, Boeckh in lateinischer und deutscher Sprache, Niebuhr in seinen Geschichtswerken wie Savigny in seiner berühmten Kampfschrift „vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung“ (1814) — der Zusammenhang liegt tiefer. Man hat oft gerühmt, wie aus der Romantik die neue Wissenschaft der deutschen Philologie erwuchs und wie nicht nur die Brüder Grimm, sondern auch Ludwig Uhland in jenem Heidelberger Kreise die bestimmende Anregung fanden, in dem sie mit Arnim, Brentano, Görres, begeisterten, wenn auch dilettantischen Liebhabern des deutschen Altertums, in innigster Gemeinschaft lebten. Das ist vollkommen zutreffend; aber richtig ist auch, daß die jüngere Romantik selbst ganz derselben Wurzel entstammte, wie die ganze frisch aufblühende Wissenschaft jener Tage. Es ist eben der neugewonnene Respekt vor der Thatsache, es ist die neue Schätzung der Beobachtung, was hier wie dort wirkt. Niebuhr will los vom Zwang der Tradition und mit eigenen Augen sehen wie Rahel; Savigny setzt den Spekulationen der Naturrechtler das Studium der wirklichen Rechtsentwickelung entgegen, wie Heinrich v. Kleist dem abstrakten Ritterdrama Tiecks die realistischen Einzelheiten des „Käthchens von Heilbronn“; Boeckh studiert das Altertum an Steinen und Urkunden wie Bettina die Gegenwart an Bäumen und Gesprächen. Eigene Anschauung ist für die Neugründung der Wissenschaft wie der Poesie der Wahlspruch; daß für die bildenden Künste diese Parole sich noch nicht durchsetzen konnte, hat sich schwer genug gerächt.

Voll reicher Hoffnung schritten die Jungen einher; in prächtiger Blüte standen die reifen Meister — „Pandora“! die „Jungfrau von Orleans“! die „Braut von Messina“! „Tell“! „Titan“! „die Flegeljahre“! Und zu alle dem dürfen wir nicht vergessen, daß auch die Vertreter früherer Perioden noch wirkten und Einfluß übten. 1801 erscheint noch des Populärphilosophen J. J. Engel (1741—1802) beste Schrift „Herr Lorenz Stark“, eine gut vorgetragene erziehliche Geschichte im Stil der Moralischen Wochenschriften; und im gleichen Jahre erlebt noch die alte Lehrdichtung der Haller, Kästner, Creuz und Withof einen Nachkömmling in der „Urania“ des philosophischen Elegikers Tiedge (1752—1841), den man eine Zeitlang neben Schiller stellte! In demselben Jahre 1805, in dem Arndt die neuen politischen Forderungen an das

[illegible] Verwandlung
[illegible]
[illegible] erst in
[illegible] mindestens die
[illegible] aber daneben
[illegible] vom Geist der

[illegible] erreicht. Ganz
[illegible] an die Welt
[illegible] Jean Paul, Novalis,
[illegible] gewinnen. Bedeu-
[illegible] wie die Haupt-
[illegible] figuren haben —
[illegible] Messina, Penthesilea,
[illegible] nehmen auch
[illegible] keine Frau im
[illegible] in Frankreich
[illegible] vorangegangen.
[illegible] bleibt das Wichtigste
[illegible] der Litteratur der Ge-
[illegible] Den Charakter echter
[illegible] in diesem Jahrzehnt:
[illegible] größeren Werken fast nur
[illegible] der „Cid“, der „Tell“ und
[illegible] Hebel und Zschokke und
[illegible] Aber wie wenige Jahr-

zehnte haben dem Schatz der eigentlichen Nationallitteratur mehr Stücke beigefügt! Und dann arbeitet unter der Decke die Thätigkeit der Romantik für die Anerkennung von Goethes Einzigkeit; die Volksmärchen werden den „Gebildeten", ferne Naturansichten den Ungelehrten gewonnen. Das breite Fundament war gelegt, auf dem ein Jahrhundert weiter bauen konnte; und so stark war die Arbeit gewesen, daß im nächsten Jahrzehnt eine sichtbare Ermattung eintreten mußte.

Zweites Kapitel.

1810—1820.

Das Jahrzehnt 1811—1820 hat in weltgeschichtlicher Hinsicht die Befreiungskriege zum Mittelpunkt; und dürften wir die Decennien 1797—1806, 1807—1816 abteilen, was auch litterarhistorisch manches für sich hätte, so würde dieser Abschnitt mit dem Ausklingen der großen Kämpfe seinen natürlichen Abschluß finden; denn schon 1817 setzt mit dem Wartburgfest der neue Befreiungskampf, der um freiere Gestaltung der inneren Staatsform, wirkungsvoll ein. In kulturhistorischer Hinsicht trennt nichts dies Jahrzehnt von dem vorigen; erst nach 1820 beginnen Dampfmaschine und Eisenbahn Deutschland in das Netz der neuen Industriestaaten hineinzuziehen, beginnen die süddeutschen Parlamente das öffentliche Leben Deutschlands dem fortgeschrittener Staaten näher zu bringen, und erst 1834 geschah mit dem „Zollverein“ ein großer Schritt zur wirklichen Einigung des „Deutschen Bundes“. Noch war das Leben einfach und still, das Theater fast die einzige Gelegenheit zu größeren Versammlungen und fast der einzige Gegenstand weitere Kreise umspannender Diskussionen. Man fing allmählich an, über das starke Eindringen der Musik in die Gesellschaft zu klagen, das z. B. Immermann der geselligen Unterhaltung, Tieck der Geselligkeit überhaupt gefährlich hielt; aber gerade die Musik schuf neue Berührungen und erwies sich für die Lyrik neu belebend, seit 1805 der Schweizer Hans Georg Nägeli mit seinem „Singinstitut“ den Männergesang zu frischer Blüte erweckt hatte. Die bildenden Künste standen auf ziemlich tiefer Stufe trotz vielfacher Bemühungen und erhielten erst einen neuen Anstoß, seit 1817 König Ludwig von Bayern, damals noch Kronprinz, in Rom mit Cornelius und den Nazarenern fruchtbare Verbindungen angeknüpft hatte. Vor allem stand aber die Kunst abseits vom Leben, nur in ihrer alten Tradition be-

harrend. Das Kunstgewerbe war so tief gesunken wie nie, wovon schon die klägliche Ausstattung der Bücher zeigt; denn Buchdruck und Bucheinband sind ein untrüglicher Gradmesser für das Kunstbedürfnis des täglichen Lebens. Die Hauptfreude der angeregteren Naturen war noch immer neben eifriger Lektüre Gespräch und Briefwechsel; Salons wie der der Rahel in Berlin mußte jeder besuchen, der sich als Glied der geistigen Aristokratie fühlte. Und das Bestehen einer solchen wurde noch unbedingt anerkannt. Prinz Louis Ferdinand, der ritterliche Held, der bei Saalfeld fiel, hatte in Rahels Haus verkehrt; die Staatsmänner und Adeligen fuhren fort, dort ein- und auszugehen.

Als ein neuer Zug im Leben ist etwa das Zunehmen der Reisen zu erwähnen. Regelmäßige Badereisen fangen an Mode zu werden; aber auch große Forschungsreisen wie die Chamissos (1815—1818) folgen auf Humboldts bahnbrechendes Beispiel, und in dem Fürsten Pückler tritt der erste „Weltenbummler" großen Stils auf. Daß man von der Reise ausführliche Schilderungen in die Heimat schickt, versteht sich von selbst; aber sie zu veröffentlichen, wird erst seit 1830 üblich. Innerhalb Deutschlands reist man aber noch merkwürdig wenig; Schwaben ist den Berlinern und Berlin den Schwaben noch ein mythischer Begriff; Österreich aber fühlte sich zum „Reich" in viel schärferem Gegensatz als nach 1866. Hingegen stehen sich die Berufsstände noch nicht so schroff gegenüber wie später, als die politische Bewegung das Bürgertum in Feindschaft zu Beamtentum und Offizierkorps brachte. Der Begriff der geistigen Aristokratie steht eben noch über Rang- und Klassenunterschieden. Daß ein hoher Beamter wie Philipp Joseph von Rehfues (1779—1843), der erste Kurator der Universität Bonn, zugleich ein hervorragender Schriftsteller ist — wir verdanken ihm den oft etwas breiten, aber in Landschafts- und Charakterzeichnung glänzenden historischen Roman „Scipio Cicala" (1832) — war damals so wenig eine auffallende Erscheinung, wie daß ein preußischer General sich darauf freut, im Feldzug die Gegend zu sehen, in der Thümmels „Reisen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" spielen.

In litterarischer Hinsicht bedeutet dies Jahrzehnt fast ganz einen Stillstand. Hervorragende Persönlichkeiten fehlen nicht, aber Eroberer auf dem Gebiete der Kunst sind selten.

Adelbert von Chamisso (1781—1838) hat in seinem be-

rühmtesten Werk „Peter Schlemihl“ (1814) nur Fouqués Kunst der Märchenpsychologie und der anschaulichen Schilderung des Unmöglichen erneut, allerdings in glänzendster Weise — ich erinnere nur an die vielgerühmte Scene, in der der verkaufte Schatten aufgerollt wird. Seine Balladen bleiben mit ihrem Aufsuchen grausiger Effekte im Bann der Romantik: ein Sohn muß seine ganze Familie hinrichten, und ein Vater erschießt seinen Knaben; Kinder werden in der Wiege vertauscht; ein Künstler schlägt sein Modell ans Kreuz. Daneben lassen sich allerdings auch einfachere Töne hören: in kleinen Cyklen oder einzelnen Gedichten schildert er Kämpfe und Leiden eines Schuljungen; einen einfachen Lebenslauf voll Liebe, Freude und Wehmut; die Erinnerung an seine Kindheit; sogar eine alte Waschfrau. Kleine Romane von typischem Charakter entstehen — „Thränen“, „Frauen-Liebe und -Leben“; „Lebens-Lieder und -Bilder;“ „Die Blinde;“ „Drei Sonnen“ — herzlich, rührend; mit Unrecht tadelt man heut die historisch berechtigte Weichheit in der Darstellung der Liebe, der unbedingten Hingabe des Mädchens. Aber auf weitere Zeiträume hat doch Chamisso nur mit seinen politischen Gedichten gewirkt. Hier war er ein Neuerer — für Deutschland. Uhland ging ihm voran, aber fast durchweg mit schwerem, feierlichem Vortrag; das kecke politische Lied lernte Chamisso von Béranger (1780—1857), der seit 1815 mit seinen Gesängen — den letzten singbaren Liedern, die Frankreich hervorgebracht hat — überall Widerhall fand. Die Leichtigkeit ihres Flusses, die rasche und sichere Zeichnung der Figuren, der wirksame Refrain, der einer ganzen Versammlung demonstratives Einstimmen ermöglichte, und vor allem die politische Stimmung, oppositionell und reaktionär, witzig und sentimental zugleich — das mußte in dieser Zeit weit über Frankreichs Grenzen zünden. Noch Herwegh ist durch und durch ein Schüler Bérangers, dem er besonders seine wirkungsvollen Kehrzeilen abgelernt hat. Mit großer Lust übersetzte Chamisso Gedichte Bérangers, mit ihm ein anderer adliger Dichter: Franz von Gaudy (1800—1840), ein talentvoller Liedersänger und witziger Coupletdichter. Aber hinter Gaudys Scherz vermißte man den Ernst, den der Deutsche mit Recht gerade hier fordert. Deshalb haben Uhland und Chamisso als politische Dichter so stark Schule gemacht. Bei Chamisso kam noch hinzu, daß die sociale Polemik stark mit hineinklang (schreiend in „Der Bettler und sein Hund“, symbolisch verdeckt z. B. in

„Vergeltung“). Mit einem Schlag war der geborene Franzose der volkstümlichste Dichter Deutschlands geworden. Als er zu einem neuen Musenalmanach (1830—1838) schreitet, finden sich alle bedeutenden Namen ein: Goethe selbst, A. W. Schlegel, Fouqué, Eichendorff, Rückert, Arndt; und nebeneinander, freilich nur auf kurze Zeit, die Schwaben: Uhland, Kerner, und ihre österreichischen Freunde Lenau und Anastasius Grün — und Heinrich Heine, den Chamisso eigentlich erst entdeckt hat. Dazu kommen die Jüngsten: Immermann, Hoffmann von Fallersleben, Holtei, später Gaudy. Zum erstenmal war die ganze lebendige Lyrik Deutschlands vereinigt. Freilich schon 1836 bringt der Streit zwischen Heine und den Schwaben die in Deutschland unvermeidliche Spaltung hervor; Chamisso aber blieb beiden Teilen der verehrte Führer. Und als ein glücklicher Liebling seines Volkes ist er, dankbar für so viel Liebe, am 21. August 1838 gestorben. Vielleicht nur noch einem deutschen Lyriker war es vergönnt, so wie er in dem Bewußtsein, „geliebt zu sein von seinem Volke“, dahinzugehen: Freiligrath, zu dessen ersten Gönnern auch wieder Chamisso gehörte.

Nicht mit Unrecht ward Chamissos „Peter Schlemihl“ weltberühmt. Bei deutschen Träumern, englischen Realisten und französischen Psychologen machte er sein Glück. Er war nicht nur künstlerisch ein Meisterwerk, er besaß auch symbolische Bedeutung.

Dem guten Schlemihl fehlt etwas — „das Solide“, hat man wohl gemeint. Mehr noch als auf die Märchenfigur trifft das auf die Autoren jener Jahrgänge zu. Varnhagen v. Ense (1785—1858), der Mann des künstlichen „Goethischen Deutsch“, der Virtuos des Belauschens und Aufzeichnens und Nachschreibens, Rahels sonderbarer Gatte, wirft dann erst recht keinen Schatten. Und erst recht fehlt das Solide dem leibhaften Weltdurchbummler mit den litterarischen Siebenmeilenstiefeln: dem Fürsten Pückler (1785—1871). Was Jean Paul in seinen Romanen darzustellen liebte, Verbrüderung von Kunst und Natur zu einem höheren Landschaftsbild, das suchte der reiche Erbe aus der Lausitz an dem Park seiner Standesherrschaft Muskau zu erfüllen. Es wurde auch erreicht; aber das große Vermögen des Grafen — Fürst wurde er erst 1822 — ging darüber in die Brüche. Rasch entschlossen ließ er sich von seiner Gattin, der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg, scheiden, um in England eine reiche Frau zu suchen; seine Gattin, mit der er zeitlebens in herzlichem Einvernehmen blieb,

rühmtesten Werk „Peter Schlemihl“ (1814) nur Fouqués Kunst
der Märchenpsychologie und der anschaulichen Schilderung des Un-
möglichen erneut, allerdings in glänzendster Weise — ich erinnere
nur an die vielgerühmte Scene, in der der verkaufte Schatten auf-
gerollt wird. Seine Balladen bleiben mit ihrem Aufsuchen grausiger
Effekte im Bann der Romantik: ein Sohn muß seine ganze Familie
hinrichten, und ein Vater erschießt seinen Knaben; Kinder werden
in der Wiege vertauscht; ein Künstler schlägt sein Modell an
Kreuz. Daneben lassen sich allerdings auch einfachere Töne hören
in kleinen Cyklen oder einzelnen Gedichten schildert er Kämpfe
Leiden eines Schuljungen; einen einfachen Lebenslauf voll
Freude und Wehmut; die Erinnerung an seine Kindheit;
eine alte Waschfrau. Kleine Romane von typischem Char
entstehen — „Thränen“, „Frauen-Liebe und -Leben“;
Lieder und -Bilder;“ „Die Blinde;“ „Drei Sonnen“ —
rührend; mit Unrecht tadelt man heut die historisch
Weichheit in der Darstellung der Liebe, der unbedingten
des Mädchens. Aber auf weitere Zeiträume hat doch
nur mit seinen politischen Gedichten gewirkt. Hier
Neuerer — für Deutschland. Uhland ging ihm voran,
durchweg mit schwerem, feierlichem Vortrag; das kecke
Lied lernte Chamisso von Béranger (1780—1857),
mit seinen Gesängen — den letzten singbaren Liedern,
reich hervorgebracht hat — überall Widerhall fand.
keit ihres Flusses, die rasche und sichere Zeichnung
der wirksame Refrain, der einer ganzen Versammlung
Einstimmen ermöglichte, und vor allem die politische
oppositionell und reaktionär, witzig und sentimental
das mußte in dieser Zeit weit über Frankreichs
Noch Herwegh ist durch und durch ein Schüler
er besonders seine wirkungsvollen Kehrzeilen
großer Lust übersetzte Chamisso Gedichte Bérangers
anderer adliger Dichter: Franz von Gaudy
talentvoller Liedersänger und witziger Coupletdichter
Gaudys Scherz vermißte man den Ernst,
Recht gerade hier fordert. Deshalb haben
als politische Dichter so stark Schule gemacht.
noch hinzu, daß die sociale Polemik stark mit
in „Der Bettler und sein Hund“, symbolisch

„Vergeltung“). Mit einem Schlag war der geborene Franzose der volkstümlichste Dichter Deutschlands geworden. Als er zu einem neuen Musenalmanach (1830—1838) schreitet, finden sich alle bedeutenden Namen ein: Goethe selbst, A. W. Schlegel, Fouqué, Eichendorff, Rückert, Arndt; und nebeneinander, freilich nur auf kurze Zeit, die Schwaben: Uhland, Kerner, und ihre österreichischen Freunde Lenau und Anastasius Grün — und Heinrich Heine, den Chamisso eigentlich erst entdeckt hat. Dazu kommen die Jüngsten: Immermann, Hoffmann von Fallersleben, Holtei, später Gaudy. Zum erstenmal war die ganze lebendige Lyrik Deutschlands vereinigt. Freilich schon 1836 bringt der Streit zwischen Heine und den Schwaben die in Deutschland unvermeidliche Spaltung hervor; Chamisso aber blieb beiden Teilen der verehrte Führer. Und als ein glücklicher Liebling seines Volkes ist er, dankbar für so viel Liebe, am 21. August 1838 gestorben. Vielleicht nur noch einem deutschen Lyriker war es vergönnt, so wie er in dem Bewußtsein, „geliebt zu sein von seinem Volke“, dahinzugehen: Freiligrath, zu dessen ersten Gönnern auch wieder Chamisso gehörte.

Nicht mit Unrecht ward Chamissos „Peter Schlemihl“ weltberühmt. Bei deutschen Träumern, englischen Realisten und französischen Psychologen machte er sein Glück. Er war nicht nur künstlerisch ein Meisterwerk, er besaß auch symbolische Bedeutung.

Dem guten Schlemihl fehlt etwas — „das Solide“, hat man wohl gemeint. Mehr noch als auf die Märchenfigur trifft das auf die Autoren jener Jahrgänge zu. Varnhagen v. Ense (1785—1858), der Mann des künstlichen „Goethischen Deutsch“, der Virtuos des Belauschens und Aufzeichnens und Nachschreibens, Rahels sonderbarer Gatte, wirft dann erst recht keinen Schatten. Und erst recht fehlt das Solide dem leibhaften Weltdurchbummler mit den litterarischen Siebenmeilenstiefeln: dem Fürsten Pückler (1785—1871). Was Jean Paul in seinen Romanen darzustellen liebte, Verbrüderung von Kunst und Natur zu einem höheren Landschaftsbild, das suchte der reiche Erbe aus der Lausitz an dem Park seiner Standesherrschaft Muskau zu erfüllen. Es wurde auch erreicht; aber das große Vermögen des Grafen — Fürst wurde er erst 1822 — ging darüber in die Brüche. Rasch entschlossen ließ er sich von seiner Gattin, der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg, scheiden, um in England eine reiche Frau zu suchen; seine Gattin, mit der er zeitlebens in herzlichem Einvernehmen blieb,

war einverstanden. Als der Plan mißglückte, heirateten sie sich von neuem. 1845 verkaufte er Muskau und schuf in Branitz bei Kottbus wiederum großartige Parkanlagen. Dazwischen ging er in der Welt spazieren; in Mehemet Alis Reich machte er es sich so bequem wie in England. Als der Krieg mit Frankreich ausbrach, wollte der Sechsundachtzigjährige mitziehen; der schöne Greis mit dem vollen schneeweißen Bart war noch so rüstig, wie der bildschöne Jüngling gewesen war, als er die Welt durchwanderte.

Pückler wirkt vor allem durch seine Persönlichkeit. Ein Byron war er zwar nicht, so gern er auch den großen englischen Lord kopierte, der damals Europa bezauberte und, wie Pückler, sogar die Paschas eroberte. Lord Byron (1788—1824) war ein großer Dichter; Pückler war weder groß noch ein Dichter. Aber er besaß eine wunderbare Frische der Wahrnehmung, die durch einen gesucht blasierten Ton des Vortrags noch pikanter wurde. Als er 1830 seine „Briefe eines Verstorbenen“ herausgab, entzückte er die ganze Lesewelt. Der Erfolg von Sternes „Empfindsamer Reise“ (1765) schien sich zu erneuen; es regnete wieder Reisebilder. Mehr aber als die kosmopolitischen Reisebriefe und die geistreichen Reflexionen machte der Autor Eindruck. Für das „junge Deutschland“ ward die charakteristische Figur Pücklers das stehende Modell ihres nie fehlenden „geistreichen Edelmannes“; für Herwegh ward „der Verstorbene“ der Typus des hochmütigen Aristokraten, gegen den die „Lieder eines Lebendigen“ sich mit pathetischem Protest wandten.

Pückler stellt neben Bettina den Übergang von der jüngeren Romantik zum jungen Deutschland dar. In der Prosa lag die Hoffnung der Zeit, wie die Theoretiker auch bald erkannten. In der Gesamtentwickelung unserer Litteratur bilden nicht wenige liebenswürdige, zum Teil auch hervorragende Lyriker der nächsten Jahre doch nur eine Episode. Wer konnte Justinus Kerner (1786 bis 1862) seine seltene Kunst ablernen: die, Poesie zu leben? Der schwerfällige Mann, der selbst im Scherz sein breites, welkes Gesicht mit der Kürbispflanze verglich, sah trotz dem Glanz seiner kranken Augen so wenig fast wie Uhland einer „idealen Dichtergestalt“ ähnlich; viel eher erinnerte sein Kopf wie der schwere Körper an W. v. Humboldts geistreiches Altweibergesicht. Aber in diesem Manne lebte und webte nichts als Poesie. Da hauste er in einem malerischen Gebäude unterhalb der Weibertreu, von Blumen umsponnen, von Vögeln umsungen, im Garten ein Turm,

in dem es spukte; und eine unendliche Gastfreundschaft zog von allen Ecken Deutschlands Gäste in das berühmte Kernerhaus, den stillen Uhland und den lebhaften Freiligrath, den liebenswürdigen Mörike und den prätentiösen Lenau, Auerbach und Julius Mosen, Varnhagen und Anastasius Grün, dazu Prinzen und heimatlose Polen, den Gründer des Deutschkatholizismus Ronge und den Bischof von Rottenburg. Da wurde der Dichter der Griechenlieder mit einer griechischen Fahne begrüßt; da sah Geibel Geister an seinem Bett, und Theobald, der Sohn Kerners, trug dem Oberst Gustavson, dem entthronten König von Schweden, den Ranzen nach. Kerners Gattin, das „Rickele", machte es anspruchslos behaglich, und wenn Vater und Sohn eine Pfannekuchenreise durch Weinsberg gemacht hatten, kamen sie doch schließlich zu dem Urteil, die Mutter backe die besten. Oft reichte der Platz kaum, wie einst in Eutin bei J. H. Voß, wenn seine prächtige Ernestine die Gäste auf die Folianten des Schulmeisters setzen mußte; aber nie ging die Stimmung aus. Liebe und Wohlwollen, Naturfreude und heiterer Ernst erfüllten hier jeden Tag mit neuer Poesie.

Und so ist es nicht zu verwundern, daß Kerner diese Poesie der Lebensstimmung genügte und ihre Ausprägung ihm kaum der Mühe wert schien. Wie er die Liebesbriefe, die er seinem geliebten Rickele schrieb, mit lässiger, metrischer Umformung in die Gedichte von Andreas an Anna verwandelt hat, so war eigentlich all seine Dichtung nur ein sorgloses Aussprechen tief gefühlter Empfindungen in bequemster Form.

Das war nun ein übles Beispiel für die „schwäbische Schule". Zwar wollten die Dichter, die man dahin rechnet, von dieser Benennung nichts hören; nur die Natur sei ihre Meisterin. Dennoch wird es wohl dabei bleiben, daß man von dieser Schule spricht. Die persönlichen Beziehungen, das Heimatsgefühl, die gemeinsame Ablehnung fremder Tendenzen, wie vor allem der des „jungen Deutschlands", das bindet die Gruppe zusammen. Uhland gehört nicht ganz zu ihr; er wächst aus ihr heraus wie der Palmbaum aus dem Treibhaus. Aber Gustav Schwab (1792—1850) ist ganz gewiß ein „Schüler" Uhlands und Kerners. Er ist eine liebenswürdig wohlwollende Natur, was sie fast alle sind; er ist ein allzu produktiver Reimer, was mehrere von ihnen sind; er besitzt nicht das geringste Verständnis für die innere Form der Ballade, was alle die kleinen Dichter der Gruppe

von Uhland und Kerner unterscheidet. Diese beiden fassen kurz und knapp das Wesentliche zusammen; selbst Kerner nimmt sich in „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ oder dem „Reichsten Fürst“ zusammen. So erwächst dann, was allein der Ballade ein Recht giebt, zu existieren: der einheitliche Ausdruck eines bestimmten historischen „Zustandes“, wie Goethe sagen würde. Die Thaten Eberhards im Barte oder Richards Ohnefurcht haben ihre eigene Atmosphäre; die muß der Dichter mit ihrem Lokalkolorit wiedergeben, hier schwäbisch-behaglich bis in den blutigen Kampf hinein, hier voll kalten Humors. Diese Eigenfärbung besitzen die Balladen der kleineren nie; und deshalb sind es immer nur versificierte Anekdoten. Es können einmal ganz gut vorgetragene Anekdoten sein, wie der „Ritt über den Bodensee“, oder, leider viel öfter, tötlich langweilige wie der „Vogt von Hornberg“; rechte Balladen, wie Goethe, Bürger und Uhland sie gedichtet haben, werden es nie. — Der typische Dichter der schwäbischen Schule ist Karl Mayer (1786—1870), in kleinen Naturbildern ein wirklicher Meister, auch als Darsteller Uhlands den eifrigen Biographen Schwab übertreffend; und doch von Heines Spott in seinem „Schwabenspiegel“ nicht ganz mit Unrecht getroffen: seine Poesie verliert sich wirklich leicht ins Kleinliche und „besingt Maikäfer“. Auch Gustav Pfizer (1807—1890), dem Heine freilich allzu übel mitgespielt hat, ist unselbständig, mag er nun wie Kerner seine Gedichte mit „Totenkleid“ und „Sarg“ endigen oder sich an Schiller anlehnen („Verschiedene Bahnen“). Zu solcher Abhängigkeit von den nächsten Vorbildern bringt Graf Alexander von Württemberg (1801—1844) noch eine metrische Unkunst, die Kerners Lässigkeit zum Prinzip erhebt; im übrigen bildet er mit seiner Melancholie, die nichts von Kerners durch christliche Hoffnung gefestigter Ruhe hat, den Übergang von der schwäbischen Schule zu Lenau.

Gewisse Formeln und Symbole sind dieser Gruppe wie Handwerkszeichen gemein; zwar nicht die berüchtigten „Gelbveigelein“, die höchstens bei Mayer begegnen, wohl aber Ring und Trinkglas. Sie spielen damit nicht bloß in Versen. Als Alexander v. Württemberg einmal einen Ring im Bade verlor, meinte er ernstlich, die Nixe habe ihn geholt, nun müsse er sterben. Und richtig, setzt sein Biograph hinzu — zwanzig Jahre später ist er in Wildbad gestorben!

Hoch erhebt sich über diese kleinen Talente, die im Grunde immer Dilettanten blieben, der „Klassiker der Romantik“: Uhland.

Aber **Ludwig Uhland** (1787—1862) selbst ist ein Vollender, kein Neuerer, kein Eroberer. Seine politischen Gedichte könnten ihm diesen Rang noch am ersten sichern; aber ihre Zahl verschwindet neben der der Balladen und anderer, zumeist lyrisch-epischer Dichtungen. Eine ungemeine Klarheit zeichnet diese aus. Es giebt vielleicht keinen zweiten Dichter, bei dem so verschwindend selten ein unreiner Ton begegnete. Die Form widerstreitet bei Uhland nie dem Inhalt, wie so oft bei Chamissos Terzinen und Rückerts Versgebäuden, für das „Ethos" jedes einzelnen Metrums hat der Dichter ein feines Ohr. Uns will manchmal nun freilich alles zu klar und korrekt erscheinen. Wir wissen, wie sorglich der Dichter feilte und feilte, wie unermüdlich er ein Gedicht wie „Ver sacrum" umgoß; hat er doch selbst seine berühmte Kaiserrede in der Paulskirche („es wird kein Haupt mehr leuchten über Deutschland, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öls gesalbt ist") wieder und wieder umgeschrieben, ja keinen Brief ohne Entwurf abgesandt! Diese reine, klare, restlose Durcharbeitung lag aber in seiner ganzen Natur; sie ist deshalb sein Recht, wie die Technik des Beato Angelico das Recht des frommen Malers war.

Dann aber: bei aller „Reinlichkeit" der Umrisse hat doch jedes Bild seine individuelle Atmosphäre, wie ein Gemälde von Moritz von Schwind. „Schäfers Sonntagslied" bildet zu „Schäfers Klagelied" von Goethe kein unwürdiges Gegenstück. Jedes einzelne der kleinen epigrammatischen Frühlingslieder — eine besonders von Karl Mayer kultivierte Specialität der Schule — zeichnet eine andere Frühlingsstimmung. Das innig bewegte Wanderlied „Heimkehr" malt die Empfindungen des ungeduldig Zurückkehrenden mit einer Kraft, die man dem Dichter der spielenden „Einkehr" kaum zutrauen würde. Ein Augenblicksbild wie „Schlimme Nachbarschaft" könnte Goethe nicht lebendiger mit dem Gehalt des individuellen Moments erfüllen. Und die Balladen gar! die bieder-heitere „Schwäbische Kunde" und die klirrende und blitzende Königin der Uhlandschen Balladen: „Taillefer"! Ist es etwa Zufall, daß neben Heines Lorelei gerade der „Gute Kamerad" und „Der Wirtin Töchterlein" zu Volksliedern geworden sind? Uhland hat eben den alten Volksliedern ihren Tonfall, ihren Aufbau abgelauscht und getreu wiedergegeben, was er gehört hatte.

Der poetische Horizont Uhlands ist kein weiter. Ihm ist es nur wohl auf dem Boden seiner Heimat — und seiner Studien:

Nie erschöpf' ich diese Wege,
Nie ergründ' ich dieses Thal,
Und die altbetretnen Stege
Rühren neu mich jedesmal.

Neue Wege hat er deshalb nicht eröffnet. Er blieb ein hohes Vorbild reifer Kunst, einer jener Fürsten im Reich der Dichtung, die ihr Herrschaftsgebiet nicht vergrößern, es aber im Segen verwalten und ausschmücken.

Und doch ist er unter den Sängern der Freiheitskriege nach Kleist der dichterisch bedeutendste. Arndt war ein dichtender Prosaiker, Rückert nur zu oft — ein dichtender Philolog. **Max v. Schenkendorf** (1783—1817) rührt durch den Zauber seiner herzlichen Frömmigkeit, seiner Sehnsucht nach dem alten Reich, das er sich ganz romantisch ausmalt. Aber seine Reime sind oft trivial, seine Verse haben zumeist einen blechernen Klang; sein poetischer Atem ist nicht stark, und er muß ihm, wie Arndt, durch systematische Einteilung zu Hilfe kommen und etwa ziemlich trocken die deutschen Städte katalogisieren. — In noch höherem Grade hat bei **Theodor Körner** (1791—1813) die Persönlichkeit und das Leben ersetzt, was seine Muse ihm nicht gegeben hatte. Mit Recht ehrt das Volk ihn als seinen Liebling; die Litteraturgeschichte darf sich von dem Glanze seines Heldentodes nicht blenden lassen. Man thut Körner kein Unrecht, wenn man ihn als das Ideal des dichterischen Dilettanten bezeichnet. Der Sohn von Schillers bestem Freund und Berater, dem klugen Kritiker und tüchtigen Staatsmann Christian Gottfried Körner (1756—1831), wuchs in einer Atmosphäre auf, die sein liebenswürdiges Talent reizen mußte, sich in Nachahmungen Schillerscher Töne zu versuchen. Seine Jugendgedichte, die „Knospen" (1810), entbehren jeder Individualität, seine Lustspiele sind hübsche Liebhaberarbeit, und der „Zriny" (1812) ist nicht umsonst ein Liebling der Dilettantenbühnen, deren Mitspieler die eigene Unreife neben der eigenen Hingabe in diesem Echo Schillerscher Klänge finden. Der „Zriny" fand einen Beifall, der für Körners noch sehr der Vertiefung bedürftige Poesie nur gefährlich werden konnte; der junge Dichter tritt zu dem Wiener Burgtheater in ein offizielles Verhältnis, verlobt sich mit einer reizenden Schauspielerin (sie ist dann nach seinem Tode die Gattin eines auch wissenschaftlich verdienten Beamten und die Mutter des ausgezeichneten österreichischen Historikers Alfred v. Arneth, [1819—1898], geworden) und scheint

seine Entwickelung für abgeschlossen zu halten. „Da kommt das Schicksal — roh und kalt faßt es des Freundes zärtliche Gestalt und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde.“ Und doch war es sein höheres Glück. Der Aufruf des Königs traf den jungen Hoftheaterdichter; wie sehr auch Goethe grollen mochte (wie Brentano, als Arnim in den Krieg wollte) — ihm war es selbstverständlich, in Lützows Freikorps zu treten. Und nun, in den wenigen Monaten, die ihm noch gegönnt waren, verfaßt er die Gedichte, die sein Vater mit dem Titel „Leier und Schwert“ (1814) herausgab. Vor dem Feinde sind sie entstanden; der „Abschied vom Leben“ ward verfaßt, als er schwer verwundet in einem Holze lag; das „Schwertlied“ hat er wenige Stunden vor dem Tode ins Taschenbuch geschrieben. Das giebt ihnen das Packende der gehobenen Stimmung. Goethe meinte, Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen, das sei nichts; „aus dem Biwack heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört“ — so solle man sie dichten. Aber in Wirklichkeit schließt der Kriegslärm die Poesie sonst fast immer aus. Und dieser frische, kampffröhliche Ton, den der tapfere Reiter anstimmt, dieser Ernst des patriotischen Kampfes, sie werden nun noch durch den schönsten Heldentod besiegelt. Am 26. Aug. 1813 fällt Th. Körner bei Gadebusch in Mecklenburg. Man hat die Freikorps „die Poesie des Heeres“ genannt; Körner wiederum ist die Seele dieser Poesie. Das blasse schmale Gesicht mit dem lockigen Haar und dem kurzen Schnurrbart erhält nun die Weihe des frühen Todes; der Dichter, der sein Wort mit seinem Leben eingelöst hat, wird der Nation zum Vertreter ihrer begeisterten Heldenjugend überhaupt. Diese Gefühle klingen mit, wenn wir „Lützows wilde verwegene Jagd“ singen, wenn uns seine Gedichte unmittelbarer als die eines andern in jene großen Tage hineinversetzen. Der Schüler Schillers, der fürs Vaterland sang und fiel, ist er der Genius der Befreiungskriege geworden. Sein Leben ward zum Gedicht, seine Gestalt vom poetischen Zauber umwoben; und mehr hat diese Gestalt für die Erhebung des Vaterlandes nach Elba gethan, als alle Gedichte, mögen sie noch so vollendet und originell gewesen sein. Und so hatte er es sich gewünscht, der Glückliche:

> Soll ich in der Prosa sterben?
> Poesie, du Flammenquell,
> Brich nur los mit leuchtendem Verderben,
> Aber schnell!

Kein so glückliches Los ist einem Freiheitskämpfer anderer Art gefallen; aber litterarisch hat er ungleich stärkere Spuren hinterlassen. Ludwig Börne (1786—1837) ist immer im Krieg, immer auf Vorposten oder im Scharmützel. Freilich hat der Kampf gegen politische Machthaber und Parteien nichts von der Poesie des Krieges; freilich entbehrt der Parteimann, der sich für seine Sache opfert, das erhebende Gefühl, eins zu sein mit der Nation. In Börnes heißer Sehnsucht nach einem freien Vaterland, in seinem Verlangen nach politischen „Thaten“ lag alles, was er von Poesie besaß. Heraus aus dem trüben Zustand politischen Elends! Rettende Thaten, und sei es Mord und Brand! „Poesie du Flammenquell, brich nur los mit leuchtendem Verderben!“

Die beständige Aufregung seiner ganz auf ein Ziel gerichteten Seele ließ ihn zu ernster Arbeit, zu stetiger Entwickelung nicht kommen. Dilettantisch ist trotz allem Geist die willkürlich hin- und herfahrende Theaterkritik; die lustigen, aber zu lang ausgesponnenen Humoresken vom Eßkünstler, vom Narren im Weißen Schwan, und selbst die beste, die Monographie der deutschen Postschnecke, sind Liebhaberarbeiten so gut wie Körners „Nachtwächter“ und »Vetter aus Bremen«; die berühmte Denkrede auf Jean Paul (1825) ist der begeisterte Herzenserguß eines völlig ungeübten Redners. Erst Paris sollte Börne auf die Höhe seiner Begabung führen. Dorthin siedelte er 1830 über, um auf dem Boden zu leben, wo endlich eine „That“ geschehen war, die Juli-Revolution. Er schulte sich an der Gewandtheit der französischen Presse. Er lernte von dem unvergleichlichen Pamphletisten Paul Louis Courier (1772—1825), der von 1819 an den Kampf gegen den „weißen Schrecken“, gegen den legitimistischen Terrorismus fast allein geführt hatte. Aber freilich entfremdete er sich auch immer mehr von deutscher Art; freilich verbiß er sich immer blinder in einen abstrakten Radikalismus; freilich glaubte er die Dosen seines zornigen Scheltens, mit dem er das nagende Gefühl seiner politischen Ohnmacht übertäubte, immer noch verstärken zu müssen. Seine „Briefe aus Paris“ (1830—34) haben daher mehr Schaden als Nutzen gestiftet. Das „junge Deutschland“, das an ihnen den Journalismus studiert hat, gewöhnte sich an das unmäßige Schimpfen, das bei Börne zwar nicht berechtigt, aber doch (wie bei Schopenhauer) psychologisch motiviert war; gewöhnte sich daran, bei aller Unreife den radikalen Kritiker, den überweisen Erzieher, den endgültigen Richter zu

spielen; und, was das Ärgste war, es gewöhnte sich das bißchen Respekt vor großen Männern ab, das Gutzkow und seine Freunde noch von der Schule mitgebracht hatten.

Das wütende Anstürmen gegen Goethe ist Börnes größte Sünde. Die häßlichen Worte, zu denen er sich nur zu oft gegen sein Vaterland hinreißen ließ, sind viel eher zu verzeihen; denn es sind Ausbrüche enttäuschter, empörter Liebe. Aber die Beschimpfungen Goethes vertragen keine solche Entschuldigung. Gewiß, es war ein Gegensatz der Weltanschauungen, nicht der Personen. Nur hätte dem radikalen Politiker denn doch einmal aufdämmern müssen, daß auch Goethe ein „Befreier“ war und nach eigenem Zeugnis wie Luther und Hutten gegen mancherlei Obskuranten zu fechten hatte; nur hätte er doch einmal fühlen müssen, daß eine solche Majestät wie Goethe den Ton nicht verträgt, der manchem kleinen Gernegroß von Machthaber gegenüber verzeihlich war!

Eine Streiternatur wie Börne, aber freilich für ganz andere Ideale, leidenschaftlich, unbelehrbar, einsam wie er steht Arthur Schopenhauer (1788—1860) da. Der eigentliche Philosoph der Romantik — denn Schelling ist vielmehr ein romantischer Philosoph als ein Philosoph der Romantik zu nennen — zieht hinter den Romantikern her wie die Reue hinter der That; und es ist eine zornige, ungebärdige Reue, die alle Weltschöpfungsträume und alle Welten mit Groll, ja mit Ekel von sich wirft.

Wie eng Schopenhauers philosophisches System mit dem ganzen Geist der Romantik zusammenhängt, ist hier nicht zu zeigen. Einige Punkte springen ja ohne weiteres ins Auge: die Überzeugung, diese Welt sei nur ein Schattenspiel, das mit seiner Buntheit eine tiefere Einheit verdeckt; die Begeisterung für das Genie und den Heiligen, für die Künste und insbesondere für die Musik, die das Weltgeheimnis am unmittelbarsten ausspreche; die Abwehr hergebrachter Morallehren; die Schwärmerei für Indien; der heftige Widerspruch gegen die Gegenwart, ihre Wissenschaft, ihre Litteratur. Hier wurzelt denn auch Schopenhauers wilder Haß gegen die „Philosophieprofessoren“, sein überschäumender Grimm gegen Fichte, Schelling, Hegel.

Schopenhauer hat aber nicht nur als Philosoph, sondern auch als Stilist in die Entwickelung unserer Litteratur eingegriffen. Den Philosophen des Altertums, ja noch des Mittelalters, und wieder einem Bacon, Descartes, Spinoza war die Ausarbeitung ihres

sich mit einer Försterstochter auf der Plessenburg eine hübsche Idylle arrangiert. Aber Cäcilien imponiert seine Haltung nicht. Das reizt ihn; und die Neigung wird zur leidenschaftlichen Liebe. Mit seiner Poesie will er sie erobern — ein Gedanke, den später die „Bezauberte Rose“ symbolisch ausführt. Sie bleibt wohlwollend, aber ruhig; ihrem ernsten Sinn konnte die Frivolität dieser Seele nicht verborgen bleiben. Vor allem hatte sie schon die Hand des Todes berührt; sie war wirklich, als er sie liebte, schon die Braut des Todes, wozu Novalis' Geliebte erst umgedichtet wurde. Am 3. Dezember 1812 stirbt sie; ein Jahr lang hatten sie sich gekannt. Nun will er ewig ihr gehören; sie soll seine Beatrice, seine Laura sein. Er beginnt ein großes Epos zu ihrer Verherrlichung. Er hat das weitläufige Gedicht auch wirklich durch achtzehn Gesänge hindurch zum Ende geführt; er hat auch die Rolle fortgespielt, die er sich auferlegt hatte. Eine neue Liebe erfaßt ihn: zu Cäciliens jüngerer Schwester. Wie hier in Göttingen einst Bürger sich an der Doppelliebe zu zwei Schwestern verzehrt hatte, so begegnet es ihm. Zwar — er war frei. Novalis glaubte wirklich in der zweiten Braut die erste wiederzufinden; aber wie weit steht von seiner frommen Mystik die spitzfindige Argumentation Schulzes ab: „Ich liebte in Cäcilien zum erstenmale wirklich, und auch Sie sind jetzt noch immer meine erste Liebe; denn Cäcilie und Sie haben sich in meinem Herzen so zu einem Bilde verwebt, daß mir gar keine Trennung möglich ist“. Das macht diesen Dichter so interessant, daß die Sophistereien neuester Liebespsychologie in ihm zuerst sich abspielen. Er ist der erste deutsche Dichter, den Paul Heyse und auch Gerhart Hauptmann zum Helden ihrer psychologischen Studien machen könnten. Adelheid, wie diese dritte Geliebte hieß, bringt er nun die für Cäcilien bestimmten Gesänge. Er kann sich nicht befreien, weder von der neuen Liebe — noch von der alten Rolle; er hat sich nun einmal zum Petrarca umgedichtet. Der Krieg scheint ihn zu erlösen; als freiwilliger Jäger zieht er aus — und kehrt unverändert heim. Bedeutende Menschen umgeben ihn, Karl Lachmann (1793—1851), der große Philolog, für den Schulzes tadellose Verse immer Musterstücke geblieben sind, Josias v. Bunsen (1791—1860), der Theolog und Staatsmann, dem eine so glänzende Laufbahn bevorstehen sollte; aber er wird immer tiefer von der Hoffnungslosigkeit seiner Wünsche ergriffen. Der Preis, den seine „Bezauberte Rose“ bei einem Ausschreiben erhielt, traf ihn nicht

mehr am Leben. Das falsche Dichterideal der Romantik hatte sein Leben zerrüttet: die Überschätzung des „poetischen Erlebnisses“, der Mangel an Ehrfurcht vor der einfachen Wirklichkeit.

Nach der entgegengesetzten Seite liegt die Schwäche Friedrich Rückerts (1788—1866). Ihm ist jeder Gegenstand gut genug zur Versifikation.

Zum Teil mag das an der Schreibfreudigkeit des Philologen liegen: er scheint sich das Wort gegeben zu haben, nun solle einmal von einem Dichter auch jedes beschriebene Blatt auf die Nachwelt kommen. Wenn sogar der nachsichtigste Richter, seine Lieblingstochter Marie, doch einmal ein Verschen schwach fand, so schob der schweigsame Riese mit dem durchfurchten Denkergesicht die lange Pfeife einen Augenblick in den Mundwinkel, paffte eine Rauchwolke hervor und meinte dann: „Laß es nur stehen; mir hat's doch Freude gemacht.“ Und es blieb stehen. Rückert zeigte seinen eigenen Leistungen gegenüber die gleiche Unfähigkeit, zwischen dem Großen und dem Kleinen einen Unterschied zu machen, wie gegenüber den Naturgegenständen. Er besitzt durchaus keinen Maßstab. Bald wird ein Käferchen in Riesengröße gezeichnet, bald ein Heros in das Futteral für den Taschenkamm gesteckt, jetzt eine naheliegende Regel ausgedehnt und jetzt eine Weisheit im Vorbeigehen herausgespritzt. Vielleicht hat nie wieder ein bedeutender Künstler so viel vom Dilettanten in sich gehabt. Gerade jenes „schädliche Vorliebnehmen“, das Goethe für den besten Nährboden des herrschenden Dilettantismus ansah, übt Rückert der eigenen Poesie gegenüber aus. Er ist gegen sich so gutmütig wie der alte Gleim gegen seine Schützlinge. Und deshalb hat der unendlich produktive Poet schließlich weniger in das Gedächtnis der Nachwelt gerettet als Uhland mit seiner strengen Selbstkritik.

In all diesen Punkten erinnert unser fränkischer Meister merkwürdig an Victor Hugo, und das mit gutem Grunde. Er teilt mit ihm eine seltsame Verbindung: große Einfachheit des Denkens bei großer Kunstfertigkeit der Form. Sicherlich ist Rückert inniger als Victor Hugo selbst in seiner „Art d'être grand-père“, wo er der Gemütstiefe des deutschen Dichters am nächsten kommt; sicherlich erreicht der Franzose zuweilen eine Großartigkeit des Ausdrucks, die der breiteren Rede Rückerts versagt blieb. Aber jene Hauptzüge teilen sie. Für Rückert giebt es wie für Victor Hugo nur einfache Charaktere, nur einfache Begriffe. Von außen kann ihren

Figuren ein Konflikt aufgezwungen werden — innere Probleme, seelische Verwickelungen, Entwickelungskämpfe giebt es nicht. Ebenso wenig giebt es Schwierigkeiten der Form. Man kann sie sich selbst schaffen und hat dann die Freude der „difficulté vaincue“, auf die die Ästhetik des siebzehnten Jahrhunderts so großes Gewicht legte. Aber wenn der Dichter wollte, könnte er, was er in schwierigen Maßen und verschlungenen Reimen ausspricht, ebenso gut in den einfachsten Formen sagen. Diese Virtuosen besitzen für das Geheimnis der „inneren Form“ kaum ein Organ. Die Einheit von innerer und äußerer Form gelingt Rückert in einigen Liebesliedern, die zu den Perlen unserer Liebeslyrik gehören („Er ist gekommen in Sturm und Regen“) und in einigen Nachahmungen des Volksliedes („O süße Mutter, ich kann nicht spinnen“; „Aus der Jugendzeit“). Sonst verliert er allzu leicht die Unterscheidung von Dichten und Versificieren. Und diese gleichmäßige Art, alles in das einmal gewählte Metrum hineinzudrücken, macht auch die „Weisheit des Brahmanen“ (1836—1839), sein vielgepriesenes Lehrgedicht, als Ganzes dem modernen Stilgefühl fast unzugänglich. Die Belehrung über Nutzen und Schaden des Tabakrauches wird nicht anderes vorgetragen als die über Gott und den Frieden der Seele. Oft glauben wir den alten Goethe zu hören — und nicht ganz selten auch den alten Polonius. So löst sich das Buch in Einzelheiten auf, in eine Sammlung von Mottos und Stammbuchblättern. Als solche freilich ist die „Weisheit des Brahmanen“ unerschöpflich. Neben Goethe hat kein Dichter seinem Volk einen solchen Reichtum von Weisheitssprüchen gespendet wie Rückert. Eine Epoche, der Lehrhaftigkeit in künstlicher Form als Höchstes galt, hat dann aus diesem künstlerisch unfertigen Sammelbuch Rückerts Hauptwerk gemacht. Darüber wurde Vollendeteres vergessen und erdrückt. Wer liest noch die köstlichen „Makamen“ (1826), in denen die orientalische Kunst, aus dem Wort Gedanken- und Reimspiele aufblühen zu lassen, so ergötzlich nachgeahmt ist? oder die schönste Blüte seiner Übersetzungskunst, die Wiedergabe des rührenden indischen Epyllions „Nal und Damajanti“ (1828)? wer kennt das Idyll „Rodach“ (1825)? Die steifsten und härtesten Alexandriner des Spruchgedichtes citiert man; aber wie viel mehr von seinen Liedern sollte man singen!

Rückert bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Lyrik. Ihm floß sie noch in unerhörter Fülle und Leichtig-

mehr am Leben. Das
sein Leben zerrüttet: die
der Mangel an Ehrfurcht

Nach der entgegen
rich Rückerts (17
genug zur Versifikation

Zum Teil mag das
liegen: er scheint sich
von einem Dichter
kommen. Wenn sogar
tochter Marie, doch
schweigsame Riese mit
Pfeife einen Augenblick
wolke hervor und meinte
Freude gemacht." Und
Leistungen gegenüber
und dem Kleinen einen
Naturgegenständen.
wird ein Käferchen
das Futteral für den
Regel ausgedehnt
gespritzt. Vielleicht hat
Dilettanten in sich
das Goethe für den
mus ansah, übt
gegen sich so gutmütig
Und deshalb hat
in das Gedächtnis
strengen Selbstkritik.

In all diesen
würdig an Victor
mit ihm eine
bei großer Kunst
als Victor Hugo
der Gemütstiefe
erreicht der Franzose
die der breiteren
züge teilen sie.
einfache Charakter

sie auch Grillparzers Sappho ausspricht, führt aber zu einem überraschenden Schluß. Als der Genius den Dichter selbst höhnisch fragt, was denn er durch seinen Idealismus gewonnen habe, da ruft er Shakespeare und Goethe an und antwortet: „den festen Mut, die Wirklichkeit zu tragen". Mit dieser tapferen Wendung aus idealistischem Enttäuschungspessimismus zum entschlossenen Leben in der wirklichen Welt erhebt sich Zedlitz über sich selbst. In der Inspiration großer Toten ist der eklektische Durchschnittsdichter einmal zum Propheten geworden und zum Verkünder einer Wahrheit, die seine Zeit noch nicht begreifen wollte.

Auch nicht die beiden großen Dramatiker Österreichs. Auch für sie ist die Schlußmoral ihrer Weltbetrachtung: Lebe außerhalb der Welt! Die Wirklichkeit ist zu schwer für ein edles Herz. Mag Raimund die ideale und die reale Welt im Spiel verschmelzen, mag Grillparzer sie schroff einander gegenüberstellen — ihr Endwort bleibt immer der Ruf Rustans im „Traum ein Leben":

Breit es aus mit deinen Strahlen,
Senk es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Beide sind sie Dichter der Entsagung; beide sind sie Dichter der Lebensflucht. Chamisso, dem des Innern stiller Frieden auch über alle Schätze ging, hat doch dabei den Mut besessen, in der Wirklichkeit „resolut zu leben". Grillparzer und Raimund hatten ihn nicht. Melancholisch ist der eine, verbittert der andere gestorben — beide unter Erfolgen und Triumphen. Das Leben hat sich an ihnen für ihre Verachtung gerächt.

Raimund und Grillparzer sind ein untrennbares Paar. Beide Wiener durch und durch, beide von der erstaunlichsten Sicherheit der Bühnenbeherrschung, beide dankbare Bewunderer der Musik und selbst Komponisten, beide der packendsten Anschaulichkeit und des märchenhaftesten Zaubers Herr, beide witzig und beide ehrgeizig — beide nur hier, nur jetzt, nur so möglich, wie sie waren. Beide sind dem deutschen Publikum noch lange nicht das geworden, was sie ihm sein sollten; und vor allem in Nord-

keit — aber die Sicherheit der Formgebung, die der ärmere
besaß, fehlte dem Virtuosen bereits. Nach ihm hat in der nächsten
nur noch ein Lyriker jenes feine Gefühl gehabt, das der
niemals versificierte Prosa unterschiebt: Wilhelm Müller.
viel größere Dichter als er, Lenau, Annette von Droste,
diese Sicherheit nicht mehr. Und neben ihnen gehen
„mühsamen Lyriker" her, die Dichter, die sich angestrengt
Prosa in die Gedichtform herübersteuern, statt daß
einmal das Gedicht als Einheit aufginge: Grillparzer,
späterhin Friedrich Hebbel und Gottfried Keller. Erst
geht nach einem Jahrzehnt voll bedeutender
wieder ein Lyriker auf, der das Geheimnis der
sitzt, wie Hölderlin und Novalis und Uhland und
zu eigen hatten.

Wir nannten den großen Namen Grillparzers.
uns in jeder Hinsicht auf neuen Boden. Schon
das bisher zu dem vielstimmigen Chor des deutschen
nur die schwache Stimme des patriotischen Dichters
(1771—1811) gesandt hatte, Österreich tritt
drei Namen auf den Plan: Zedlitz, Raimund,

Josef Christian Freiherr v. Zedlitz
charakteristischer Vertreter des Einströmens der
Österreich, hat weder mit seinen Künstlerdramen
nordischen Bildern" (1850) allzu viel zu bedeuten.
Trauerspiel „Turturell", in dem der
„Wilhelm Meister" und die Technik der
wendet, ward von Platen im „Romantischen
spottet; sein „Soldatenbüchlein" (1849) ist ein
ehrlicher Loyalität. Aber eine wirkliche
durch seine „Totenkränze" (1827) erworben.
der Genius des Grabes zu den
Napoleon, den Zedlitz auch in der
schau" verherrlicht hat, und Josef II.,
in Canzonen voller Kraft und
gruft in großem Stile, die dem Leser
mitteilt, mit der Napoleons Grab im
Jedesmal preist der Dichter den
jedesmal tönt das Echo zurück: „Doch
pessimistische Erkenntnis, daß das

für toll und erschoß sich; am 5. September 1836 starb er. Die Bevölkerung ehrte den Dichter Wiens durch weite Beteiligung an seinem Begräbnis.

Raimund hat nirgends etwas Neues geschaffen. Die Gattung, die er auf die Höhe führte, die Wiener Märchenoper, war längst schon in Blüte. Für seine Erfindungen, für seine Gestalten konnte Sauers treffliche Biographie überall einheimische Vorgänger nachweisen. Aber was er anfaßte, adelte er. Das war das Neue, daß ein echter Dichter diese alten Gegenstände, wie sein Barometermacher, mit dem Zauberstab in Gold verwandelt.

Raimunds Technik ist einfach genug: es ist eben die hergebrachte der Märchenposse oder Märchenoper. Man könnte es die Technik der Schicksalskomödie nennen. Ein Zauberspruch wird ausgesprochen, gern an irgend ein Attribut geheftet, und seine Erfüllung oder Aufhebung wird an eine Bedingung geknüpft. Nun ist aber dies das poetisch Schöne, daß diese Bedingungen, sie mögen noch so phantastisch klingen, nur Steigerungen einfacher psychologischer Wahrheiten sind. Der treue Diener Florian hat als eine ehrliche, brave Seele eine sichere Witterung für Wahrhaftigkeit oder Unwahrhaftigkeit jeder Persönlichkeit, der er begegnet; das wird nun zu der höchst ergiebigen Formel gesteigert, daß es ihn in allen Gliedern reißt und zuckt, wenn die Jungfrau, die sein Herr an der Hand faßt, schon einmal gelogen hat. Oder: auf eine im Grunde gut geartete Natur, die sich nur durch Mangel an Selbstzucht hat verwildern lassen, wird es gewiß tiefen Eindruck machen, wenn sie plötzlich an einem anderen das Abbild der eigenen Fehler gewahr wird. Ich erinnere nur an jene tiefsinnige alte Erzählung, wie der Mann, der seinen alten Vater hartherzig unter der Treppe essen läßt, sein Kind ein Stühlchen unter einem Holztreppchen bauen sieht: „Für dich, wenn du einmal alt bist!" Diese Erfahrung wird ins Märchenhafte gehoben, indem Rappelkopf, der Menschenfeind, sich seinem eigenen Ebenbild gegenübersieht. Das vielbeliebte Motiv des Doppelgängers und des Gestaltentausches erhält so bezeichnender Weise bei Raimund pädagogische Verwertung; denn die erzieherische Absicht liegt ihm wie Grillparzer im Blut. Wie psychologisch sicher führt er nun aber diese Erfindung aus! wie Rappelkopf sich in seinem Ebenbild erst recht gut gefällt, dann doch zögernd hinzusetzt: „Ein wenig rasch bin ich, das ist wahr"; wie er dann ausruft: „Nein, das ist nicht mein Ebenbild! Der

übertreibt." Welcher Mensch, der etwa eine große Nase hat, wird bei dem ähnlichsten Porträt nicht zuerst ebenso urteilen?

Die Attribute der Gestalten sind nicht gesuchte „Symbole", sondern sie sind menschliche Hilfsmittel von märchenhaft gesteigerter Kraft: die Fackel, durch deren Schwingen der Dichter alles in verschöntem Anblick zeigen kann, ist nur die Steigerung eines Bühnenrequisits. Ebenso verdanken seine Allegorien ihre unvergleichliche Lebenskraft der poetischen Kunst, mit der der Dichter einfach seine Anschauungen verkörpert. Im „Bauer als Millionär" kommt die Jugend als ein prächtiger Mensch, „hundsjung und geißnärrisch", rosenrot hereingehüpft; das Alter in der Pelzschlafhaube spricht mühsam und verdrossen. Der Neid in demselben Stück (von dem Wurzel in der wundervoll epigrammatischen Wendung spricht: „Kurz, er wär' der Neid, und wollt' mich glücklich machen") läßt in seiner lebendigen Individualisierung den Namen „Allegorie" so wenig zu wie Calderons geistreiche Personifikationen in seinen geistlichen „Autos".

Ähnlich steht es mit der Art, wie diese Zaubermächte in Bewegung gesetzt werden. Es war ungefähr von 1810—30 ein vielbeliebtes Spiel in der gebildeten Gesellschaft, Charaden und Sprichwörter aufzuführen. Von da dringt die Mode in die Poesie. Wir sagen etwa sprichwörtlich: „Zwischen Lipp- und Kelchesrand —"; Grillparzer im „Traum ein Leben" läßt das wörtlich Wahrheit werden. Genau so sind die Zauberthaten bei Raimund in der Regel nur ins Leben umgesetzte Metaphern. Wurzel, der Millionärbauer, wird „von der Jugend verlassen" und „von der Hand des Alters niedergedrückt"; der Verschwender ist bereit, ein Jahr aus seinem Leben hinzugeben — und nun tritt dies Jahr, eine wundervolle Erfindung, als Bettler vor ihn. Aber jene Metaphern drücken doch eben selbst nur in bildlich-summarischer Weise eine Erfahrung aus, die bei Raimund wieder in ihre volle ursprüngliche Anschauung zurückkehrt. Und wie nun Wurzel mit wehmütigem Humor schildert, was für ein schlimmer Korporal die Zeit sei, wie ist da jedes Wort poetische Versinnbildlichung!

Raimund faßt also die Zauberwelt ganz menschlich auf; oder vielmehr er läßt ihre Gesetze von denen unserer Welt nur durch die raschere Wirkung über Raum und Zeit verschieden sein. Der hier sonst langsam zusammensinkt, bricht nun bei einer Berührung des Alters zusammen und wird „ein Aschen"; in einem Augenblick

stürzen die Paläste ein oder erheben sich. Das ist altes Märchenrecht; und wie es längst auf der Wiener Bühne Sitte war, nutzt Raimund es zu effektvollen Überraschungen aus: die Wunder werden durch die Kunst der Maschinerie Wirklichkeit für den Beschauer.

Daß es aber in der idealen Welt auch nicht viel besser hergeht als bei uns, ist auch alte Tradition; schon die Scherzlegenden des Mittelalters bringen den Thürschlüssel und den Schusterschemel, Eifersucht und Ärger in den Himmel. So versteht auch Raimund das Reich der Feen, Geister und Genien aufs liebenswürdigste zu verwienern. Was ihm aber vor allem das Herz seines Publikums gewann, war, daß man schließlich den Eindruck hat: im Grunde leben wir immer noch in der besten aller Welten. So gut wie im Geisterreich hat man es auf Erden noch alle Tage; und je weniger einem die Genien schenken, desto glücklicher ist man. Hier kommt wieder jene Lehre, daß aller Glanz Unglück sei. Der Millionärbauer, der Verschwender sind in der armen Hütte glücklicher als im prächtigen Palast; und selbst die verwahrloste Familie im „Alpenkönig" übergoldet ein Glanz, der den reichen Menschenfeind beschämt.

Allmählich freilich dringt die Melancholie des Dichters auch in seine Werke; aber ein sanfter Humor hält sie in Schranken. Seine Stimmung macht sich dann in jenen rührend schlichten Liedern Luft, die wie die Gedichte in Eichendorffs Novellen nur die melodischen Obertöne zum Text der Handlung sind: das Aschenlied, Valentins Hobellied, „Brüderlein fein", „So leb denn wohl, du stilles Haus". Nicht mit Unrecht hat man deshalb Raimund Österreichs größten Volksdichter genannt. Er gab dem Volk nur wieder, was er von ihm empfangen hatte.

Ist Raimund vom Scheitel bis zur Sohle ein Sohn der volkstümlichen Dichtung, so hat kein Dichter in unserem Jahrhundert sich dieser schroffer und unversöhnlicher entgegengestellt als Grillparzer. Nicht zu seinem Heil.

Franz Grillparzer ist am 15. Januar 1791 zu Wien geboren, der Sohn eines ursprünglich wohlhabenden, aber verarmten Advokaten. Seine Mutter, an der er mit Zärtlichkeit hing, scheint sich in einem Wahnsinnsanfall das Leben genommen zu haben; ein Bruder stand dem Wahnsinn einmal nahe. Grillparzer selbst war eine durchaus leidenschaftliche Natur, bis in seine innersten Tiefen aufgeregt, voller Ehrgeiz, voll heftiger Sinnlichkeit, zu wildem

übertreibt." Welcher Mensch, der etwa eine große Nase hat, wird bei dem ähnlichsten Porträt nicht zuerst ebenso urteilen?

Die Attribute der Gestalten sind nicht gesuchte „Symbole", sondern sie sind menschliche Hilfsmittel von märchenhaft gesteigerter Kraft: die Fackel, durch deren Schwingen der Dichter alles in verschöntem Anblick zeigen kann, ist nur die Steigerung eines Bühnenrequisits. Ebenso verdanken seine Allegorien ihre unvergleichliche Lebenskraft der poetischen Kunst, mit der der Dichter einfach seine Anschauungen verkörpert. Im „Bauer als Millionär" kommt die Jugend als ein prächtiger Mensch, „hundsjung und geißnärrisch", rosenrot hereingehüpft; das Alter in der Pelzschlafhaube spricht mühsam und verdrossen. Der Neid in demselben Stück (von dem Wurzel in der wundervoll epigrammatischen Wendung spricht: „Kurz, er wär' der Neid, und wollt' mich glücklich machen") läßt in seiner lebendigen Individualisierung den Namen „Allegorie" so wenig zu wie Calderons geistreiche Personifikationen in seinen geistlichen „Autos".

Ähnlich steht es mit der Art, wie diese Zaubermächte in Bewegung gesetzt werden. Es war ungefähr von 1810—30 ein vielbeliebtes Spiel in der gebildeten Gesellschaft, Charaden und Sprichwörter aufzuführen. Von da dringt die Mode in die Poesie. Wir sagen etwa sprichwörtlich: „Zwischen Lipp- und Kelchesrand —"; Grillparzer im „Traum ein Leben" läßt das wörtlich Wahrheit werden. Genau so sind die Zauberthaten bei Raimund in der Regel nur ins Leben umgesetzte Metaphern. Wurzel, der Millionärbauer, wird „von der Jugend verlassen" und „von der Hand des Alters niedergedrückt"; der Verschwender ist bereit, ein Jahr aus seinem Leben hinzugeben — und nun tritt dies Jahr, eine wundervolle Erfindung, als Bettler vor ihn. Aber jene Metaphern drücken doch eben selbst nur in bildlich-summarischer Weise eine Erfahrung aus, die bei Raimund wieder in ihre volle ursprüngliche Anschauung zurückkehrt. Und wie nun Wurzel mit wehmütigem Humor schildert, was für ein schlimmer Korporal die Zeit sei, wie ist da jedes Wort poetische Versinnbildlichung!

Raimund faßt also die Zauberwelt ganz menschlich auf; oder vielmehr er läßt ihre Gesetze von denen unserer Welt nur durch die raschere Wirkung über Raum und Zeit verschieden sein. Der hier sonst langsam zusammensinkt, bricht nun bei einer Berührung des Alters zusammen und wird „ein Aschen"; in einem Augenblick

Zorn geneigt; aber er weiß sich zu beherrschen bis zur Selbstvernichtung. Er unterdrückt sich mit einer gewissen asketischen Wollust; fühlt er sich zurückgesetzt, so klagt und schilt er freilich, aber die unaufhörliche Vergegenwärtigung dieser Zurücksetzungen erfüllt ihn gleichzeitig mit einer gewissen Behaglichkeit der Selbstkasteiung. Man vergesse nicht, in welcher Luft er lebte. Dies Wien, dies „Capua der Geister“, wie er es nannte, die „Feststadt“ des Wiener Kongresses, dies glückselige gemütliche Wien, das Raimund so gern als das eigentliche Paradies darstellte — sein Geisterreich ist nur eine Parodie der Kaiserstadt —, dies Wien ist zugleich die Hauptstadt einer starken asketischen Bewegung. Hier hatte der Redemptoristenpater Hoffbauer (1751—1820), ein Bäckergesell, den die religiöse Leidenschaft mitten in der glänzenden Landschaft Italiens in die Einsiedelei gejagt hatte, einen Kreis von Büßern um sich versammelt, darunter den Hofprediger Veith (1787—1876), einen getauften Juden, der früher auch Sing- und Schauspiele gedichtet hatte. Unaufhörlich schallte es aus dieser Gruppe in das lebenslustige Wien hinein: „Trage! dulde! büße!“, wie Medea dem Jason zuruft. Es war eine natürliche Reaktion. Ein Kind dieser Zeit war Grillparzer. Seine überkochende Leidenschaftlichkeit begehrt nach Zügelung, nach Bändigung, selbst nach der Peitsche geistiger Kasteiung. Das schafft seine Weltanschauung. Er liebt die Seelen von überströmender Lebenskraft, Jaromir und Bertha in der „Ahnfrau“, Phaon in der »Sappho«; Hero steht ihm näher als der weise Priester, und fast ist Otto von Meran ihm lieber als Bancban. Wo er Lebenskraft sieht, ruft er wie sein Kaiser Rudolf über Erzherzog Leopold:

> Ein verzogner Fant,
> Hübsch wild und rasch, bei Wein und Spiel und Schmaus,
> Wohl selbst bei Weibern auch, man spricht davon.
> Allein er ist ein Mensch!

Das treibt den weisen König in die Arme der Jüdin von Toledo; das zieht Libussa von der Zauberburg herab. — Aber nun zwingt sich Grillparzer, diesen Naturen überall Unrecht zu geben. Der Kluge, Verständige siegt, oder mindestens besiegt er die Leidenschaftlichen: Jason die Medea, der Priester die Hero. Sie haben alle etwas vom Philister, diese klugen Leute Grillparzers, auch Rudolf von Habsburg, am schlimmsten Bancban. Sie sollen es haben. Der Dichter will die wollüstige Befriedigung haben, daß der leidenschaftliche Ansturm scheitert nicht an Göttern, nein, an Philistern.

Hart ist er der tragischen Auffassung seiner Zeit entgegengetreten, die in dem Sieg der „Freiheit“ über die „Notwendigkeit“ die Aufgabe des Trauerspiels sah. Ganz im Gegenteil! ruft er: die Notwendigkeit soll siegen. Das ist ihm das Erhebende, daß eine ewig dauernde Gesetzmäßigkeit über aller Willkür steht:

> Ich sehe rings in weiter Schöpfung Kreisen
> Und finde üb'rall weise Nötigung.
> Der Tag erscheint, die Nacht, der Mond, die Sonne,
> Der Regen tränkt dein Feld, der Hagel trifft's,
> Du kannst es nützen, kannst dich freuen, klagen,
> Es ändern nicht. Was will das Menschenkind,
> Daß es die Dinge richtet, die da sind?

Man hat seine politische Haltung inkonsequent gescholten; mit größtem Unrecht. Der Altösterreicher sah die Willkür des vormärzlichen Regiments und forderte Reformen; die Revolution kam — er sah die Willkür der Massen und verlangte ihre Bändigung. Was in ihrer Bewegung groß und edel war, das übersah er freilich. Dieser Sehnsucht nach der übermächtigen Gewalt wird ein Prometheus selbst fast zur komischen Figur: was will der Knabe, der Disteln köpft, gegen Zeus! würde er rufen. Jason mit all seinem welterobernden Stolz — was ist er am Ende? ein Bankrotteur! Ein frommer Priester, der alle Lüge haßt — was muß er schließlich eingestehen? er muß dem Lustspielhelden das Recht der Lüge einräumen! Ganz tugendhaft sein zu wollen, ist auch Überhebung: wir sehen es an der Königin in der „Jüdin“, wie sie sich straft. Hinab, hinab! Die grauenvolle Kraft der Sinnlichkeit, der Leidenschaft — so gut kannte er sie, so furchtbar war sie ihm, daß er, der geniale Dichter, gern geholfen hätte, jeden Prometheus festzuschmieden. „Genial“, „originell“ — es sind ihm verhaßte Worte, nicht bloß wegen ihres romantischen Mißbrauchs, sondern weil sie Verhöhnung der heiligen Tradition bedeuten. „Die Bräuche soll man üben, sie sind gut“, sagt nicht bloß der kurzsichtige Priester in „Hero“; nicht bloß der schlaffe Rudolf im „Bruderzwist“ denkt so; nein, die weisen Prophetinnen in „Libussa“ selbst verkünden es:

> Ein Einz'ges ist, was Meinungen verbindet:
> Die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis sich gründet.
> Der Sohn gehorcht, gab sich der Vater kund,
> Den Ausspruch heiligt ihm der heilge Mund.

Wahrt aber Grillparzer für die Naturen von überschäumender Lebenskraft eine geheime, mühsam bekämpfte Vorliebe, so sind die

ihm ganz verhaßt, die ohne eigene Kraft Sklaven der Sinnlichkeit sind: gebunden, aber nicht von der höchsten Macht; dem Willen gehorchend, aber einem dumpf instinktiven. Sie sind die „Barbaren", die immer wieder den geläuterten Menschen wie ein wildes Heer gegenübertreten: die Räuber in der „Ahnfrau", die Kolcher im „Goldenen Vließ"; selbst ihre halb unartikulierte Sprache kennzeichnet sie als Halbmenschen: Aietes, Galomir, Isaak in der „Jüdin". Sie müssen ganz herab, vernichtet, verspottet, beraubt werden; sie sind die ewige Gefahr der Humanität.

Dieser stete Kampf zwischen der in ihm lebenden irdischen Begier und dem anderen Geist, der sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen hebt, diktiert auch der Technik des Dichters ihre Eigenart. „In mir leben zwei völlig abgesonderte Wesen. Ein Dichter von übergreifender, ja sich überstürzender Phantasie, und ein Verstandsmensch der kältesten und zähesten Art." Er schreibt in fieberhafter Hast, wie gepeitscht, „die Ahnfrau" in wenigen Tagen nieder, in sein Zimmer eingeschlossen, ohne zu essen und zu trinken, als sagten ihm unsichtbare Mächte die Verse vor, die er hinwirft. Und dann schreibt er „Sappho" und ist stolz auf die sorgfältige und eingehende Berechnung jeder Scene. Die verschiedene Beanlagung der altbürgerlich-soliden Familie des Vaters und der künstlerisch-leidenschaftlichen der Mutter hat sicher ihren guten Anteil an dieser inneren Doppelheit.

Es war also keine „Ironie des Schicksals", es war fast Naturnotwendigkeit, daß der Dichter der „Ahnfrau" eine dürftige Beamtenlaufbahn führte. So dürftig hätte sie nicht zu sein brauchen; das trockene Handwerk aber war für ihn Bedürfnis. Er machte eine sehr langsame Bahn durch, fiel in Ungnade, weil er in einem Gedicht auf das „Campo vaccino" in Rom die Entfernung des Kreuzes aus den Ruinen des Kolosseums gefordert hatte, was Gotteslästerung bedeuten sollte, ward zweimal bei der Beförderung übergangen, das zweite Mal besonders schmerzlich um des jungen, hoher Konnexionen genießenden Dichters Friedrich Halm willen. 1856 trat er in den Ruhestand und lebte in ärmlicher Einfachheit, vier Stockwerke hoch. „Dort tritt man in ein kleines Gemach, das einzige Fenster geht nach dem Hofe, ein Bücherschrank füllt die Wand gegenüber. Die Bibliothek ist nicht groß, aber auserwählt. Eine Thür führt in das Wohnzimmer Grillparzers. Es ist nicht eben groß und hat zwei Fenster nach der Spiegelgasse, die Lage ist gegen Abend,

es kommt also erst nachmittags die Sonne hinein. Dieses Zimmer umschließt seine ganze Existenz, das Bett, ein Sofa geringer Sorte, ein Klavier, Schreib- und Waschtisch." Das ist gewiß nicht glänzend; und statt der mittelmäßigen Cigarre, die er nach Laubes Urteil rauchte — die Patriarchen in Berlin und Neusetz rauchen aus langen Pfeifen, der Junggesell in Wien nimmt schon dafür die Cigarre —, hätte man ihm eine bessere gönnen mögen. Einen Grund, die ungerechte Welt anzuklagen, sehe ich doch auch hier nicht. Die Welt gab ihm, was er am heißesten verlangte: „Mäßigung dem heißen Blute". Ohne diese Beamtenthätigkeit, ohne diese Enge der Existenz wäre Grillparzer vielleicht, wahrscheinlich wie Brentano seiner Genialität zum Opfer gefallen. Der Philister in ihm hat den Künstler gerettet.

Kaum ist noch etwas von seinem Leben zu erzählen. Die italienische Reise hatte die üble Nachwirkung, daß jenes Gedicht auf das „Campo vaccino" seinem ferneren Fortkommen zum Hindernisse ward. Eine Orientreise durch Ungarn nach Stambul (1843) hat, soviel wir sehen, in seinem Leben oder Dichten keine Spuren hinterlassen, ein Reisetagebuch voll anschaulicher Schilderung ausgenommen. Viel wichtiger waren die Schicksale seiner Dramen für ihn. Nach der „Ahnfrau" (1817) berühmt, nach der „Sappho" (1818) gefeiert, schritt er zu den großen realistischen Märchendramen „Das goldene Vließ" (1821) und „Der Traum ein Leben" (1834) fort. Sein erstes historisches Drama, „König Ottokars Glück und Ende" (1825) erregte stürmische, aber nicht anhaltende Teilnahme; der Regierung war das feurig habsburgische Stück, ein würdiges Gegenbild zum „Prinzen von Homburg", bedenklich, weil die Deutschen zu stark über die Tschechen siegten, und sie ließ es vom Repertoire verschwinden. „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828) erregte großen Beifall — und wieder Bedenken beim Kaiser. Kaiser Franz fürchtet, die allzu heftige Loyalität könne Opposition erregen; vor allem: er findet Empörung sogar auf der Bühne stets bedenklich. Man will es dem Dichter abkaufen und dann vergraben; man will es verbieten; schließlich läßt man es wieder leise verschwinden. Grillparzer war kurz vorher (1826) in Weimar gewesen; Goethe nahm ihn so freundlich auf, daß Grillparzer in Thränen ausbrach. Er war durch die Gunst der Dichter und Kritiker nicht verwöhnt! Mit Recht hebt Laube hervor, daß in Tiecks vielen Theaterkritiken Grillparzer nicht mit einer Zeile erwähnt

wird, hebt er Urteile des romantischen Ästhetikers Solger sowohl als des realistischen Musikers Zelter hervor, die sich von jedem Verständnis unseres Dichters unberührt zeigen. Noch war ihm sein Wien geblieben und das Burgtheaterpublikum, das er in dem satirischen Gedicht „die Bretterwelt“ erst mit so blutigem Hohn und schließlich doch versöhnlich schildert. „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (1831) erregte im Publikum mancherlei Kritik, die den Dichter nur um so mehr verstimmte, weil er sie zum Teil berechtigt fand. Das Märchendrama „Der Traum ein Leben“ (1834) wurde volkstümlich. Da giebt er ein Lustspiel auf die Bühne: „Weh, dem der lügt“ (1838) — und auch diese Richter verlassen ihn. Unter Hohngelächter fällt es durch. Tiefgekränkt zieht der Dichter sich zurück; nur ein Fragment der „Libussa“ läßt er noch einmal auf die Bühne, nicht ohne geheime Freude über dies Anstacheln der Begier nach mehr. Doch hat wohl der erfahrene Psycholog Laube recht, wenn er meint, neben dem Groll habe mangelhaftes Selbstvertrauen gearbeitet. Grillparzer fürchtete eine neue Niederlage. 1849 kommt jener große Dramaturg nach Wien. Er zieht den fast vergessenen Dichter wieder auf die Bretter, freilich nur mit den älteren Stücken. Allmählich beginnt man auch „draußen im Reich“ wieder von ihm Kenntnis zu nehmen. Litterarhistoriker wie Goedeke und Scherer bemühen sich, ihn der Lesewelt näher zu bringen. Dichter wie Paul Heyse huldigen ihm mit begeisterten Worten. Ehren werden ihm zu teil, sein achtzigster Geburtstag wird ein Nationalfesttag. Er überlebt ihn nicht viel länger als Voltaire den seinen und stirbt am 21. Januar 1872 in Wien. Die Sammlung seiner Werke, im gleichen Jahre erschienen, bringt endlich den ganzen Schatz seiner dramatischen Meisterwerke, fördert „die Jüdin von Toledo“, „Libussa“, den „Bruderzwist im Hause Habsburg“, das Fragment „Esther“ ans Licht. Seitdem beginnt ein neues Wirken Grillparzers. Langsam, aber stetig erobert er die litterarische Welt.

Über seine Bedeutung ist heut kein Streit mehr und wird schwerlich je wieder Streit entstehen. Nur über die Rangordnung seiner Werke wird man noch streiten. Jetzt liebt man wohl „Des Meeres und der Liebe Wellen“ am meisten; ich glaube, man wird einmal „Libussa“ als die wunderbarste seiner Thaten anstaunen.

Unter den vielfältigen Gestaltungen heben sich bei näherer

Betrachtung drei Typen des Grillparzerschen Dramas deutlich ab. Wir bezeichnen sie als das Märchendrama, das historische und das klassicistische Drama.

Das Märchendrama ruht auf der einheimischen Tradition, der auch die Wunderblüte der Dichtung Raimunds entsprossen ist. „Die Jugendeindrücke“, sagt der Dichter selbst, „wird man nicht los. Meinen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe.“ — Das historische Drama kann auch bei Grillparzer den mächtigen Einfluß Schillers nicht verleugnen, obwohl ihm im ganzen dieser Hauptvertreter der „deutschen Bildungsdichtung“ erheblich ferner stand als die andern Klassiker des Dramas. Gelegentlich gerät sogar Grillparzer in eine Nachahmung Schillers hinein: der zweite Akt des „Bruderzwistes“ und Klesels Auftreten insbesondere erinnern bis auf Einzelheiten an „Wallensteins Lager“. Überhaupt ist im historischen Drama Grillparzers Technik stärker als sonst von Reminiscenzen beeinflußt; der Eingang des „Ottokar“ mit den sich steigernden Begrüßungen ist dem des „Macbeth“ wohl nicht bloß zufällig ähnlich. — Der dritte Typus hat Goethe zum Schutzpatron, vor allem die beiden Dramen seiner Blütezeit: den „Tasso“, in dem Grillparzer seine ganze Auffassung von des Dichters Stellung zur Welt ausgesprochen fand, und die „Iphigenie“, die besonders in der „Hero“ (wie „Des Meeres und der Liebe Wellen“ eigentlich und besser heißen sollte) bis auf Eigenheiten des Wortschatzes und der Metrik herab nachklingt. Dabei gehören jedoch die wenigsten Dramen Grillparzers rein dem einen Typus an und besonders fehlen Züge aus dem Märchendrama und dem klassicistischen Drama kaum einem der historischen Dramen ganz. „Libussa“ vollends vereint Eigenheiten aller drei Typen und ist auch insofern der Gipfelpunkt seiner Kunst zu nennen.

Das Märchendrama hat zur Voraussetzung, daß irgend welche nicht gemeingültigen Gesetze in ihm Kraft haben; und somit gehört die „Ahnfrau“ schon als Schicksalstragödie in diesen Kreis. Diese mit großer dramatischer Wucht hingeschriebene Tragödie arbeitet noch mit ganz schematischen Charakteren und hergebrachten Begriffen: der Räuber, der sich nach der Unschuld sehnt, der eingefleischte Bösewicht Boleslav, der melancholische Greis; melodramatische Effekte von starker Wirkung, herkömmliche Schreckensrufe wie: „Truggeburt der Hölle!“, geschmacklose Bilder:

Jaromir, so hieß der Räuber!
Der stahl eines Mädchens Herz
Aus dem tiefverschlossenen Busen,
Ach, und statt des warmen Herzens
Legte er in ihren Busen
Einen kalten Skorpion.

Nur die Gestalt Berthas hebt sich schon hier heraus: in der dumpfen kalten Umgebung ist sie nur zu gesteigerter Sinnlichkeit und Leidenschaft herangewachsen, und die erste Begegnung mit einer verwandten Natur läßt das sündige Blut in ihr zu hellen Flammen auflodern.

Aber welch ein Weg von hier zum „Traum ein Leben“, dessen Anfänge doch schon in Grillparzers erste Zeit herabreichen! 1817 arbeitete er schon an „des Lebens Schattenbild“, aber erst 1831 ward der Plan ernstlich aufgenommen, 1834 vollendet. Er setzt die Märchenfabel auf eine völlig neue psychologische Basis. Ein Jüngling, der ganz für des Inneren stillen Frieden gemacht ist, steht am Scheidewege. Wie in jeder Jünglingsbrust regen sich in der seinen Ehrgeiz und Thatendrang und finden in Zanga ihr verstärkendes Echo, dem die Seinen widerstreben und widersprechen. Er läßt sich für die „Welt“ gewinnen; morgen soll es nach Samarkand gehen. Nun schläft er ein unter der aufregenden Vorahnung der zukünftigen Laufbahn. Und der Dichter versetzt sich in seine Seele und träumt für ihn. Was wird der Traum gerade diesem Träumer zeigen? Mit unvergleichlicher Meisterschaft entwickelt es sich. Nach Sieg und Ruhm sehnt er sich — die zeigen sich ihm; doch er ist keine Eroberernatur, deshalb hinkt hinter Sieg und Ruhm das große Aber einher; deshalb ängstigt ihn die erträumte Ruhmesbahn. Dies das Allgemeine; im Einzelnen ist jede Gestalt und jede Situation aus dem Kreis der Erfahrungen und Ideen Rustans, wie das Vorspiel ihn uns zeigt, abgeleitet. Sein zukünftiger Begleiter Zanga wird natürlich zur zweiten Hauptfigur des Traums. Der König, ein Emporkömmling, gutmütig, voll entzückter Liebe für seine Tochter, ist von Rustans Phantasie aus dem alten Massud und dem Fürsten von Samarkand, von dem Zanga ihm erzählte, in eins gebildet. Gülnare ist nach dem Modell von Massuds Tochter Mirza idealisiert. Der Mann vom Felsen entwickelt sich aus dem einzigen, den Rustan haßt, zu einer Verkörperung von allem, was ihm abscheulich ist. Der alte Kaleb gleicht dem Derwisch, den Rustan kurz vor dem

Einschlafen sah. Alle Gestalten des Traumdramas sind somit von Rustans Phantasie aus den Personen, die er wirklich kennt, umgebildet. Dabei haben sie aber doch alle etwas ganz Neues, alle etwas Traumartiges. Und noch stärker wahren die Ereignisse das allgemeine Kolorit des Traumes. Wie wir nichts öfter träumen, als einen schweren schrecklichen Fall in den Abgrund, so ist gerade dies die Form von dem wirklichem Ende des Mannes vom Berge, die sich an Rustan zu wiederholen droht. Traumhaft wirkt auch die typische Wiederkehr der dumpfen Worte „Zu spät!“ So umfängt uns selbst wie auf der Bühne den Träumer im Bett eine Atmosphäre des Traumes. Die Umrisse verschwimmen uns: sehen wir Ereignisse dargestellt oder nur Traumbilder von Ereignissen? Einmal reißt der Schleier — und der Zuschauer, nun aufgeklärt, hat das wohlige Gefühl, klüger zu sein als Rustan, der an all die Traumbilder noch glaubt. Dies trägt nicht wenig zur sicheren Wirkung des Stückes bei. Dann am Schluß das befreiende Aufatmen: „Alles war nur ein Spiel!“ Der idyllisch-versöhnliche Schluß, der Rustan auf sein rechtes Feld zurückführt, die schwungvollen Lehrworte, der Gesang des Derwischs — technisch Vollkommneres hat Grillparzer nicht geschaffen und kein anderer Dramatiker der Welt.

Ein Märchendrama ist aber auch die großartige Trilogie „Das goldene Vließ“, 1818 zuerst angefaßt, 1820 vollendet. Das Vließ selbst wirkt wie eins der verderbenbringenden Attribute im Märchen, wie der Dolch in der „Ahnfrau“; und doch ist auch hier der uralt mythologische Schauer, der sich an solche Gaben knüpft, menschlich vertieft und psychologisch erklärt. Der Kasten der Pandora, ein Goldschatz, von dem die römischen Krieger erzählten, der Nibelungenhort, sie alle bringen Verderben durch einen an sie geknüpften Fluch. Einen solchen Fluch heftet auch das Vorspiel an das Vließ: Phrixus, schändlich ermordet, als er Gastfreundschaft anfleht, legt ihn auf sein Panier. Er selbst ist durch ein Götterbild hierhergelockt worden und stirbt nun zu dessen Füßen — eine Fatalität des Ortes wie in manchen Schicksalstragödien. Hier ist noch alles wild, dunkel, märchenhaft, viel mehr als im „Traum ein Leben“, in dem im Grunde nur dies märchenhaft ist, daß wir Zuschauer die Traumbilder Rustans erblicken. Aber in den „Argonauten“ und „Medea“ ist es nicht sowohl die unheilbringende Kraft des Vließes, was vernichtet, als vielmehr der Glaube an sie. Die dunkle Vorstellung,

die sich mit diesem Symbol verknüpft, wird dem Aietes wie dem Pelias, wird schließlich auch Jason und Medea zum Unheil. Ein wenig von dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts mag man hierin finden; daneben doch vor allem tiefere Bedeutung. Das goldene Vließ wird dem Dichter zum Symbol des Ideals, oder vielmehr dessen, was Ibsen „die ideale Forderung" nennt. Sieg bringt es — aber es verzehrt den Sieger, wie der Ruhm Sappho, wie das Königtum Libussa verzehrt. An den Altar des Gottes gehört es — dort soll es ruhen, verehrt von allen. Wagt der Einzelne es mit kühner Hand anzufassen, zum Panier zu machen, wie Phrixus, zum Zaubermittel, zur Waffe, wie Aietes und Medea, dann vernichtet es. Phrixus gelangt ans Ziel — aber nur, um dort zu sterben; Aietes tötet ihn, Medea verderbt Kreusa — aber nur zu ihrem eigenen Unheil. Das Vließ aber bleibt unversehrt im Feuer wie ein wunderthätiges Madonnenbild; nur der Einzelne geht zu Grunde, der es auf seinen Schultern tragen will.

Wir behaupten nicht, daß sich die Bedeutung des Vließes mit einem Schlagwort, wie wir es geben, völlig decke oder erschöpfe. Vor allem bleibt es ein Wunder, wie Schlemihls fehlender Schatten. Vor allem besitzt es „sichere Gegenwart". Wir sehen es, märchenhaft, wie es von der Schlange bewacht wird, wie es aus der Erde wieder auftaucht, unheimlich, medusenhaft wie Raimunds „Unheilbringende Zauberkrone" — und doch zu völliger Sicherheit bezeugt durch seinen Eindruck auf Aietes, auf Pelias, auf alle die Gestalten des Stückes.

Das Drama ist pessimistisch durch und durch. Auf den Gegensatz der hoffnungsvollen Jugend und des verarmten Alters ist es aufgebaut. Jason spricht es aus:

> O Jugend, warum währst du ewig nicht? . . .
> Wie plätschert' ich im Strom der Abenteuer,
> Die Wogen teilend mit der starken Brust:
> Doch kommt das Mannesalter ernst geschritten,
> Da flieht der Schein: die nackte Wirklichkeit
> Schleicht still heran und brütet über Sorgen.

Es ist die Parole des „Desillusionismus", der Enttäuschung durchs Leben, die hier lange vor Flauberts „Education sentimentale" (1869) Grillparzer ausspricht. Jason tritt erst auf als der königliche Held, „des Wundervließes Held! ein Fürst! ein König! der Argonauten Führer, Jason ich!" Und wir sehen ihn wieder

heimatlos und schiffbrüchig, seiner Ideale beraubt, verstoßen von der Schwelle des Landmannes, wie die wahnwitzige Bertha nach dem gestürzten König Ottokar Steine wirft. Und Medea, die hohe Priesterin, die Strengste aus jener Reihe, der noch Hero angehört und Libussa, die aus der Kraft ihres Wollens Zaubermacht schöpft — was ist sie im dritten Stück der Trilogie? Eine gebrochene Dulderin, die ihre goldenen Hoffnungen vergraben hat und fast vergessen, die in schwerer Entsagung ruft: „Laß uns die Götter bitten um ein einfach Herz!“ Sie gönnen es ihr nicht. Sie wandeln nicht um, wen sie schufen.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden —
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden!

Sie hat sich Jason geträumt, wie Gülnare den Rustan: als den Held der Helden, „wie ihn alte Sagen melden“. Sie hat ihn errungen, er ist ihr Gatte — und sie ist ärmer als je. Daß er sie nicht liebt, daß er sie verstoßen möchte — das ist nicht das Furchtbarste; das Schrecklichste ist, daß jetzt ihr Held „in nackter Wirklichkeit“ vor ihr steht, wie sie ihn in wildem Ausbruch der entsetzten Kreusa malt: „Du kennst ihn nicht, ich aber kenn ihn ganz!“

Neben diesen beiden wunderbaren Gestalten sind die anderen etwas zu kurz gekommen. Die heroische Ehe Jasons und Medeas spielt all den modernen Ehedramen vor, in denen das Verfliegen idealisierender Jugendhoffnung tragisch wirkt. Jason erblickte Medea zuerst unter den Kolchern, deren dumpfe, fast bellende Sprache in zerhackten Versen Grillparzer, sonst durchaus kein Meister der Verssprache, unübertrefflich charakterisiert. Sie wirken nur als Atmosphäre: der habgierige, tückische, feige Aietes, mit dem Zawisch im „König Ottokar“ verwandt, aber alt und abstoßend wie dieser jung und verlockend; Gora, die düstere Alte, wie wir sie etwa auf Alloris Bild neben der schönen Judith sehen; der unbedeutende Absyrtus. Wie lieblich und strahlend schien da Medea! Und wie überglänzt Jason seine Genossen, den nächsten vor allen, Milon, den gutmütigen Kraftmenschen, der wie Naukleros in der „Hero“ nur die Rolle des „Vertrauten“ der französischen Tragödie zu spielen hat. Da gewannen sie sich. Und nun? Sie steht vor ihm, düster, fremd, rauh, das Lautenspiel zerbricht in ihrer Hand; er wird vor ihren

Augen der selbstische Mann, der sogar die Schmach erträgt, um nur sich selbst noch zu behaupten — wie Ottokar vor Kunigunden steht. In Kolchis würden die Kinder den Vater fliehen, hier ist er der Stärkere; und sie erträgt es nicht, sie ermordet die Zeugen ihrer einstigen Liebe, ihrer jetzigen Verlassenheit. Ganz ebenso läßt nach der alten Überlieferung Kriemhild ihr und Etzels Kind dem Tod entgegenbringen, und Hebbel läßt sie sagen:

Sieh diese Krone an und frage dich!
Sie mahnt an ein Vermählungsfest, wie keins
Auf dieser Erde noch gefeiert ward,
An Schauderküsse zwischen Tod und Leben,
Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht,
Und an ein Kind, das ich nicht lieben kann.

Milder doch liebt Medea die Kinder, freut sich der Güte, mit der der Ältere den Jüngeren umfaßt und mit dem Kleidchen umhüllt — aber das Vließ ist wieder ausgegraben, es tötet die Entsagung, es ruft ihr zu: „Alles oder nichts!“ und die Kinder müssen sterben.

Es ist kein Zufall, daß diese Tragödie der Enttäuschung gerade eine Enttäuschung der Liebe zum Gegenstand hat. Rudolf im „Bruderzwist“ ist von dem Glanz der Krone enttäuscht; aber das bleibt ein Nebengedanke. An der Liebe, an dem Verhältnis zwischen Mann und Frau tritt die grausame Erkenntnis der Wirklichkeit am mächtigsten hervor. Das hat nicht nur typische Bedeutung, sondern auch persönliche für Grillparzer.

Er hat darüber die merkwürdigsten Geständnisse hinterlassen. Sie zeigen, wie vielen seiner Helden er zum Modell diente. „So war es bei mir immer,“ schreibt er, „mit dem, was andere Leute Liebe nennen. Von dem Augenblicke an, als der teilnehmende Gegenstand nicht mehr haarscharf in die Umrisse passen wollte, die ich bei der ersten Annäherung voraussetzend gezogen hatte, warf ihn auch mein Gefühl als ein Fremdartiges so unwiderruflich aus, daß meine eigenen Bemühungen, mich nur in einiger Stellung zu halten, verlorene Mühe waren ... Ich habe auf diese Art das Unglück von drei Frauenzimmern von starkem Charakter gemacht.“ Jason und Medea! Und wieder: „Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so daß mir das Wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich durch seine Übereinstimmung mit meinen Gedanken

entzückt, bei der kleinsten Abweichung aber nur um so heftiger zurückstößt.“ Am härtesten aber drückt der blutig grausame Schluß der „Jüdin“ diese Art des Dichters aus; der König sieht an der Leiche all jene blühenden Züge nicht mehr, die die stete Beweglichkeit ihrer überströmenden Lebenskraft ihm vorgetäuscht — und wendet sich geheilt ab. Das Bild der Jüdin wirkte fast wie ein zauberkräftiges Amulett; der prüfende Anblick der Wirklichkeit löst allen Zauber.

Das ward Verhängnis für Grillparzers Leben — viel mehr als alle Beamtenmisere. Er hat wiederholt geliebt; er ist heiß geliebt worden. Die Dichter der früheren Generationen wurden schöne Greise: Goethe, Tieck, selbst Chamisso; Grillparzer war im Alter ein schmales Männchen, in dessen schief gehaltenem Kopf nur noch die lichtblauen Augen einen Strahl des Inneren erglänzen ließen. So schritt er Tag für Tag zu seinem einsamen Mittagstisch im Matschakerhof, wie Schopenhauer, von seinem Hund Atman („Weltseele“) begleitet, zum Englischen Hof in Frankfurt, zwei mürrische alte Junggesellen, die aus der Jugend beide noch die Reizbarkeit gerettet hatten — und die peinliche Sorgfalt der Erscheinung; wie Ibsen, dem er ähnlich sah, strich sich Schopenhauer Haar und Bart nicht ohne Eitelkeit zurecht. Sie waren beide in der Jugend keineswegs Platoniker gewesen, sie wurden es nicht einmal im Alter. Aber Schopenhauern hat die Philosophie und Grillparzern die Poesie das ruhige eheliche Glück verdorben, für das dieser mindestens oft geschaffen schien. Er war als junger Mann mit seinem blassen, interessanten Gesicht und seinen dunkelblonden Locken nichts weniger als ungefährlich; er sprach bei aller Schärfe äußerlich sanft, wie Nietzsche. Noch von dem Greis berichtet Laube: „Er versteht so leicht und fein wie ein geschmeidiger Frauenverstand, er antwortet so plötzlich und schalkhaft wie ein Mädchen, er drückt so unwillkürlich seine Besorgnis aus wie ein weiblicher Mund.“ Ein junges Mädchen verliebte sich in ihn und bat sterbend in einem rührend schlichten Testament ihre Eltern, für ihren „Tasso“ zu sorgen. Er blieb kühl und machte später die Erzählung „Ein Erlebnis“ daraus. Mit der wunderschönen Gattin des Malers Daffinger, mit einer anderen verheirateten Frau unterhielt er Liebschaften; inniger war das Verhältnis zu seiner „ewigen Braut“ Katharina Fröhlich, die er mit ihrem hübschen Lockenkopf in den „Ottokar“ aufgenommen hat. Und doch auch hier — „wir glühten,

aber ach! wir schmolzen nicht". Das Ideal, das jeder Teil aus dem anderen herausmodelte, wollte nicht zur Wirklichkeit stimmen; immer wieder gerieten sie auseinander, und es mutet mehr tragisch als versöhnend an, wenn der Greis dann zuletzt zu Kathi und ihren alten Schwestern zieht und in den Armen der siebzigjährigen Braut verscheidet.

Sogar das mildeste, am meisten optimistische Werk Grillparzers, die höchste seiner Märchendichtungen, „Libussa", trägt das Merkmal dieser ständig wiederholten Lebenserfahrung. Selbst die Hohepriesterin der Versöhnlichkeit geht enttäuscht von hinnen. Drei hohe Zauberschwestern wohnen in Einsamkeit, des letzten Herzogs von Böhmen Töchter. Nach seinem Tode ergeht an sie die Berufung des Volkes. Die älteren entscheiden sich, in stolzer Stille der vita contemplativa zu leben, der Betrachtung des Ewigen und seiner Gesetze; die jüngere folgt der Thatenlust und der Liebe zu den Menschen. Wie Hölderlins Hyperion steigt sie zu dem Volke herab, „da begann Zarathustras Untergang". Wie ihre Sagenschwestern, die Naturgottheiten Undine und Melusine — der Melusine hat Grillparzer ein interessantes Opernlibretto geweiht —, verliebt sie sich in einen irdischen Mann. Sie will sich selbst die Verbindung erschweren, indem sie eine geheimnisvolle, rätselhafte Bedingung aufstellt, wie sie bei Raimund im Schwange sind; doch Primislaus erfüllt sie. Er wird ihr Herr. Dem Volke genügt die milde Hand der Fürstin nicht; vergeblich warnt sie wie der Prophet Samuel das Volk vor dem König. Ihr wird der Geliebte zu teil, dem Volke der erwünschte Herr. Es ist zum Segen: er ist weise, er ist gerecht und, was mehr ist, gut. Aber die Poesie entflieht vor seiner Klarheit. Die Stadt verdrängt das idyllische Leben des Landes und treibt selbst die großen Naturkünderinnen, Libussas Schwestern, von dannen; die Völker trennen sich und werden eins des anderen Nebenbuhler; der Mensch vergißt die hohe Stille des Sabbaths und kennt nur noch rastlose Arbeit:

> Dann, wie ein reicher Mann, der ohne Erben,
> Und sich im weiten Hause fühlt allein,
> Wird er die Leere fühlen seines Innern . . .
> Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
> Die Zeit der Seher wieder und Begabten.

Mit hohen Worten kündigt Libussa „das dritte Reich", das so viele Propheten schon vorausgesehen, das Lessing und Heine und Ibsen

und Nietzsche, der Lehrer der ewigen Wiederkunft, verheißen haben. Dann stirbt sie — an der Wirklichkeit. Daß die hohen Ideale nicht ins Leben zu übersetzen sind ohne Einbuße, das will auch sie nicht ertragen. Den Nutzen fordert das Volk und sein Bester: Primislaus; da weicht die Priesterin mit ihren Schwestern.

„Libussa“ enthält nicht bloß Grillparzers Geschichtsphilosophie, die in jener Lehre von der Befleckung der hohen Ideen durch die Praxis der Goethes gleicht, sondern über alle großen Fragen hat sich der Dichter in diesem seinem „Faust“ ausgesprochen. Über Recht und Notwendigkeit, Klugheit und Weisheit, über Staat und Religion spricht die Prophetin hohe Worte; wundervoll charakterisiert sie die einzelnen Völker und weist dabei klagend den Slaven den einstigen Sieg über die Germanen zu: immer kleiner werden die herrschenden Völker. Sogar die Frage des Konstitutionalismus wird gestreift, die freilich nahe genug lag: hatte doch die eigentümliche staatsrechtliche Stellung der Königin Viktoria zu dem „Prinzgemahl“ auf das zwar 1819 und 1822 schon angegriffene, aber erst viel später vollendete Drama eingewirkt.

Indessen — es wäre schlimm, wenn wir einem Dichterwerk und gar einem Drama nichts Besseres nachsagen könnten, als daß es weise Aussprüche enthält. Das ist das Hohe, daß sie, wie in Goethes „Tasso“, herauswachsen aus den Charakteren und Situationen. Dieser tiefsinnigen Prophetin, diesem ernsten Volkserzieher ist es natürlich, die Einzelfrage sub specie aeterni zu nehmen und die Gründung der Stadt Prag zu einer Fernsicht auf eine neue Geschichtsepoche zu benutzen.

Ein wunderbarer Duft umgiebt die ersten Scenen, die den hohen Schwestern gehören; und auch die Auftritte, wo die drei mächtigen Herren (deren schematische Aufteilung auf Reichtum, Klugheit und Kraft man allerdings mit Recht gerügt hat) den Primislaus von der Pflugschar holen — urälteste Idylle, wie sie von Gideon und Cincinnatus erzählt wird — sind erfüllt von Waldesstimmung und dem Duft frischgebrochenen Ackerlandes. Den „cri de la terre“, der Millet zum Malen rief, hört man hier aus den Versen des Dichters. Dann die beiden selbst, Primislaus und Libussa, das gleiche Paar fast wie Jason und Medea, aber nun zu heroischer Schönheit gehoben. Auch hier wird die Priesterin wohl ungeduldig über die Klugheit des praktischen Mannes; aber zwischen ihnen steht versöhnend die Liebe. Ihr Aufblühen, Libussas

trotzig-mädchenhafter Kampf gegen seinen Stolz, sein sanftes Nachgeben — das kann sich wohl neben die wundervollen Scenen der „Hero" stellen.

Dies Stück mit seinem mythischen Hintergrund und dem historischen Gegenstand der Gründung Prags leitet zu der Gruppe historischer Dramen über. Manche hatte Grillparzers Geist geplant, eine „Blanca von Kastilien", noch ganz von Schiller beherrscht, einen patriotischen „Spartacus", in dessen Erhebung gegen die Unterdrücker Sauer einen helleren Anteil Österreichs an der Poesie der Freiheitskriege sieht als in Collins Gedichten; einen „Hannibal", „Marius und Sulla", Aufgaben, die beide später in Grabbes ungefüge Hände gerieten. Ans Licht des Tages trat zuerst „König Ottokars Glück und Ende", sehr früh geplant, aber nach nochmaligem Aufgeben (1817) erst 1821 vollendet. Grillparzer hat hier noch nicht den Mut, das historische Drama einfach aus den großen historischen Voraussetzungen hervorgehen zu lassen. Allzu Schillerisch mischt er eine Liebesintrigue ein, die zwar an sich prächtig durchgeführt ist. Aber es verdirbt doch den großen Gegensatz zwischen Ottokar, dem begehrlichen Stürmer, und Rudolf, dem bescheidenen Idealfürsten, wenn der Böhmenkönig im Grund nur wegen einiger Privatsünden zu Grunde geht; auch tritt hier die philiströse Auffassung der unmittelbaren Vergeltung, die Grillparzer öfters zeigt, allzu grell ans Licht. Auch Seyfried Merenberg, ein von Ottokar wie Max Piccolomini von Wallenstein enttäuschter edler Jüngling, und sein uninteressanter Vater nehmen zu viel Raum ein: Grillparzer haftete noch zu sehr an der Urkunde, an den „dankbaren Stellen" der alten Chroniken.

Die gleiche Tendenz der Milderung, der Glättung eines Charakters, die sich in der Auffassung Ottokars zeigt, geht bei dem „Treuen Diener seines Herrn" (1828) bis ins Extrem. Grillparzer sucht nach einem dramatischen Stoff; da fällt ihm die Geschichte von Bancban in die Hände. Ein Statthalter Ungarns, von dem Bruder der Königin, der seine Frau verführt, aufs äußerste getrieben, empört sich gegen die Königin und tötet sie samt dem Missethäter. Ein ungarischer Dichter, Katona, hatte bereits den Stoff behandelt; Grillparzer wußte weder von ihm noch von einer Tragödie des Hans Sachs. Ihn reizt wieder der Konflikt von Leidenschaft und Selbstbeherrschung. Er fragt sich: wie müßte der Mann aussehen, der selbst in solcher Lage noch Herr seiner selbst

bliebe? Und er erschafft einen ganz neuen Bancban. In aller Verzweiflung des Herzens, in der Ehre aufs tiefste bedroht, von allgemeiner Empörung umstrudelt hält Bancban sich fest an der ihm aufgetragenen Pflicht. Kein Zweifel, er erschien dem Dichter als ein Heros, größer als Jason und Ottokar. Uns will er nicht so erscheinen. Wir meinen, es sei männlicher, in solchen Momenten alles zu vergessen, selbst die Pflicht. Bedroht doch das frevlerische Paar, Otto und die Königin, die ihn begünstigt, das Wohl des ganzen Landes, seine feste Rechtsordnung, Sitte, monarchisches Gefühl, Ehre der Vornehmen, alles. Wir stehen auf einem anderen Rechtsboden als Grillparzer. Wir glauben nicht mehr an unerschütterliche Rechte; kein Recht und kein Gesetz, denkt man heute, sei so göttlich, daß es nicht einmal durch Notwehr verletzt, vielleicht sagen wir aber auch: ergänzt werden dürfte. Aber das war Grillparzers Auffassung nicht; für ihn giebt es kein Recht der Revolution, der Selbsthilfe, der Notwehr. „Die Bräuche soll man ehren, sie sind gut.“

Er will gebunden sein. Und seinen Heros der Gesetzestreue wirft er in einen wahren Paroxysmus der Selbstüberwindung. Er muß noch selbst den Prinzen retten! er muß sich zum Schluß als ausreichende Belohnung ausbitten, daß er dem Kind des Königs knieend die Hand küssen kann! Ich kann mir nicht helfen — wir nennen das heute servil. Sicherlich, Grillparzer selbst ist nie in seinem Leben servil gewesen. Er spricht in seinen Eingaben freimütig, in seinen Epigrammen (die er zwar verschlossen hielt) kühn; er giebt auch in diesem Drama den Fürsten gute Lehren. Aber Bancban ist nicht Grillparzer; Bancban ist ein Ideal Grillparzers, das wir so wenig würdigen können, wie die Lottergenies, die manche romantische Poeten als ihre Ideale zeichneten. Wir sagen uns doch: in dem alten, kleinen, dürren Männchen ist alles ausgestorben, außer der eingewöhnten Unterwürfigkeit. Er liebt seine Gattin, sicherlich; aber er thut auch das mit Selbstbeherrschung. Er läßt sich verhöhnen, läßt sein Weib aus lauter Loyalität unbeschützt, und wirft alles, was noch in ihm lebt, in die Askese äußerster Selbstvernichtung.

Uns, die wir denn doch das Recht moderner Empfindung so gut haben wie der Dichter das der seinen, bleibt das Stück fremd wie ein Thesenstück voller Paradoxie, so wahr auch die Charaktere gezeichnet sind, so sicher auch die Intrigue entworfen ist. Und für

den Druck, den die Zeit des Vormärz auch auf den „inneren Menschen“ ausübte, bleibt dieser Bancban gerade um seiner subjektiven Wahrheit willen ein trauriges Denkmal.

So fröhlich, wie wir uns ein „Lustspiel“ vorzustellen pflegen, ist „Weh dem, der lügt“ (1838) auch nicht; aber gerade der Ernst neben der Fröhlichkeit läßt es uns dem „Zerbrochenen Krug“ zur Seite und noch über „die Journalisten“ stellen. Es ist eine dramatisierte Anekdote aus dem Mittelalter, der Quelle mit großer Originalität und erstaunlicher Geschicklichkeit nachgeschaffen. Den Dichter reizte hier die Überspannung des Wahrheitsbegriffes: schon nach der alten Chronik genügte Leon der Forderung des Bischofs, indem er die Wahrheit so sagte, daß niemand sie glaubte. Gegeben war ferner der Gegensatz von civilisierteren Franken und barbarischen Nachbarn, den Grillparzer modernisierte, indem er die Franken den heutigen Franzosen annäherte; was Halm im „Sohn der Wildnis“ mit den Massilioten nachahmte. Auf diesen Grund malt nun Grillparzer mit dem ganzen Behagen eines virtuosen Charakterzeichners eine ganze Reihe prächtiger Typen: den frommen Bischof, der schließlich doch Spaß versteht; Edrita, die muntere Tochter des wilden Kattwald; diesen selbst, einen Nachkommen jener gefräßigen, stets geprellten Riesen, des Herakles im griechischen Satyrspiel, Polyphems, Thors; Galomir und Attalus, die beiden jungen Edelleute, der von den Wilden ein unbeholfener Tölpel, der von den Franken ein hilfloser, aber gutartiger Geck: „Vom Tier zum Menschen sind der Stufen viele.“ In der Mitte aber Leon, der immer gewandte, immer frisch in That und Erfindung, dem man bei all seiner Dreistigkeit nie böse sein kann, das gescheite Weltkind, dem der fromme Bischof um seiner hochgespannten idealistischen Art wegen nur um so mehr imponiert, aufopfernd, fromm, tapfer und vorlaut — das Ideal des jungen Wieners, wie es Grillparzer vorschweben mochte. Des Bischofs Schlußworte heben das reizende Genrebild, das geistreiche Intriguenstück vollends zu dauernder Bedeutung empor: „Du wardst getäuscht im Land der Täuschung, Sohn“.

Ein Intriguenstück ist auch „der Bruderzwist im Hause Habsburg“, wieder ein Werk langsamen Reifens: 1824, 1835, 1848, 1850 sind Ansätze; das Datum der Vollendung ist, wie bei all den hinterlassenen Stücken, unbekannt. Den großen Kenner der Geschichte Österreichs reizte wohl Kaiser Rudolf zu einer paradoxen Rettung, der paradoxen Umformung Bancbans vergleichbar.

Der Kaiser, der dem Dichter schon als einen Mitverehrer des spanischen Meisters Lope sympathisch war, wird von aller Welt wegen seiner Unthätigkeit gescholten; je nun, lautet Grillparzers Gegenrede, was ist denn bei der Geschäftigkeit der anderen so viel herausgekommen? Da ist Mathias, immer in Plänen schwimmend, auf dem Schlachtfeld seiner Niederlage immer von Triumphen träumend; er geht das Volk um seine Liebe an, zeigt sich — wie der als Modell benutzte Erzherzog Johann, der Reichsverweser von 1848 — in Volkstracht, und das Ende ist Jasons:

> Gekostet hab' ich, was mir herrlich schien,
> Und das Gebein ist mir darob vertrocknet;
> Entschwunden jene Träume künftger Zeiten,
> Machtlos wie du, wank' ich der Grube zu.

Da ist Ferdinand, der freilich erreicht, was er will — blutige Verheerung des Landes zu Gunsten der Glaubenseinheit. Und der Hauptintrigant, Klesel, dieser vielgeschäftige politische Leon, immer in der Mitte, immer mit neuen Anschlägen — da er alle Fäden in der Hand zu haben glaubt, sind es eiserne Ketten, die ihn binden. Und das Gesamtergebnis dieser Rührigkeit? Der Krieg von dreißig Jahren, der mit einer ein wenig komisch wirkenden Bestimmtheit angekündigt wird.

Grillparzers Freude an seiner Kenntnis des Hauses Habsburg that sich hier gütlich. Neben Rudolf und Mathias steht der dicke, gutmütig-vergnügte Deutschmeister Maximilian, neben Ferdinand sein Bruder Leopold, der allerdings nicht ganz „herausgekommen“ ist.

Nicht sein schönstes Werk — das bleibt wohl „Hero“ —, aber neben „Libussa“ das großartigste ist „die Jüdin von Toledo“, 1824 begonnen, 1837 vollendet. Auch hier traf Grillparzer, wie bei „Ottokar“, mit Lope de Vega zusammen. Die politischen Verhältnisse Österreichs fügten zu dem von den Romantikern erweckten Interesse an Calderon und Lope noch eine alte Tradition hinzu. Grillparzer ist ein großer Bewunderer des spanischen „Phönix“ gewesen; fast alle seine Dramen las er und besprach sie auf dem Notizblatt. Nach dem Frühstück pflegte er erst ein antikes, dann ein spanisches Stück zu lesen. Dennoch hat er in seiner Art wenig, in seiner Technik nichts von ihnen angenommen — der beste Beweis für Gustav Freytags Satz, die französischen und spanischen Klassiker seien für unsere Bühne ohne lebendige Bedeutung. Die „Jüdin“ ist durch und durch eine psychologische Charaktertragödie; von den

Typen der Spanier, von ihrer konventionellen Redeweise, von ihren überraschenden Intriguen besitzt sie nichts. Der König, in Tugend erzogen und verheiratet, sehnt sich unbewußt nach frischem Leben. Es begegnet ihm gleichsam verkörpert in Rahel, die die Angst und Aufregung noch verschönert:

> Sahest du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
> Niemals hast du die Schönheit gesehn.

Er ist verzaubert. Nichts kann den Bann brechen, selbst Rahels kindische Schwächen nicht, selbst nicht ihre Umgebung, der brutal habsüchtige Vater, die traurige Schwester. Der König vergißt seine Pflicht, das Land empört sich, die Königin rafft sich auf, herauszutreten aus ihrer nonnenhaft-steifen Zurückhaltung. Rahel stirbt. Und ihr Tod löst den Zauber. Nun erkennt der König, daß er begehrte, was er nicht begehren durfte:

> Wer andern zu befehlen strebt,
> Muß fähig sein, viel zu entbehren.

Wie im „Treuen Diener“ verzeiht er den entschuldbaren Aufruhr und wird in heroischer That sich reinigen wie seine Ritter. Esther aber, die ihm fluchen wollte, der an ihrer Schwester Tod schuld war und nun „in prunkendem Vergessen“ davongeht — sie spricht auch ihrerseits Verzeihung aus, denn wie im Lande der Täuschung leben wir alle im Lande der blinden Gier, und alle bedürfen wir der Gnade.

Rahels Bild gehört zum Vollkommensten, was die dramatische Litteratur besitzt. Die bezaubernde Macht der inhaltslosen Veränderlichkeit ist nie wahrer geschildert worden. Sie hat den König wahrhaft geliebt; aber mit ihm zu spielen, war ihr Naturbedürfnis — ihm, von ihr gereizt, gequält zu werden. Auch in dieser Selbsterniedrigung des Königs steckt etwas von jener Askese der Demut, die Grillparzer mit so vielen seiner Gestalten teilt. Die Königin, „eine steife, kalte Engländerin“, liebt den König auch und weiß es ihm so wenig wie Rahel zu zeigen: quält ihn Rahels wilde Koketterie, so bringt Eleonorens enge Spröde ihn zur Verzweiflung. Er ist doch Spanier, und spanische Luft liegt über dem Ganzen, in dem respektvollen Ton, in dem die Aufrührer von ihrem König reden, in Manriquez' Ehrbegriff. Und doch erhebt sich das historische Drama weit über zufällige Bestimmung von Zeit und Ort zu typischer Bedeutung.

Am stärksten ist diese in der Gruppe der klassicistischen Dramen ausgeprägt. Es ist die kleinste; aber sie umfaßt drei Meisterstücke.

Bei „Sappho“ (1818) hat der Dichter mit seltener Deutlichkeit ausgesprochen, was ihn anzog: „ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die schönere Frucht höherer Geistesbildung, das Zepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Kette brechen und dastehen und Wut schnauben“. Das also ist Sappho. Sie hat sich zur großen Künstlerin geläutert — nun ist sie dort so wenig glücklich wie Tasso oder Byron in Zedlitz' Totenkränzen:

> Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhn,
> Und ewig ist die arme Kunst gezwungen,
> Zu betteln von des Lebens Überfluß!

Wie Alfons will sie die Krone der Auserwählten mit dem Glück der Vielen vereinigen. Aber eine strenge Scheidewand ist befestigt, unerschütterlich. Phaon sieht neben ihr ein hübsches, unbedeutendes Ding, aber jung, aber liebenswürdig — und sie gehören einander. Sappho aber will ihre Krone wahren, rein soll sie bleiben vom Spott der Überklugen; und stolz springt sie ins Meer. Wie in „Nausikaa“ nach Goethes Plan zerstört die Beschämung ihr die Lebenskraft: sie will nicht leben, wenn ihr reiner Ruhm, der Lohn eines ernsten Lebens, nicht mehr blüht.

Schwerlich schwebten dem Dichter hier lebende Modelle vor. Um so mehr enthält der Gegensatz von Sappho und Melitta typische Wahrheit; Heyse hat ihn in der Novelle „Zwei Gefangene“ erneuert, eine Verfasserin der jüngsten Richtung, Ernst Rosmer, in „Wir Drei“ charakteristisch genug ebenfalls — doch mit entgegengesetzter Lösung; hier geht Melitta an Sapphos Erscheinen zu Grunde. — Phaon ist nichts Besonderes, soll es nicht sein: ein hübscher, enthusiastischer Jüngling, irgend einer von denen, an denen die begeisterten einsamen Frauen so leicht ihr Verhängnis erfüllen: George Elliotts zweiter Gatte, oder gar der Jägerleutnant der armen Ludmilla Assing — es ist ein ewiger Typus.

„Des Meeres und der Liebe Wellen“ (1831) hat man die schönste deutsche Liebestragödie genannt; ich glaube, mit Recht. Auch hier ein uralter Stoff, auch hier typische Verhältnisse: die Priesterin, die in ihrer strengen selbstischen Überhebung verkannte, welche Leidenschaft im Menschenherzen wohnt, und die nun nach

süßem mädchenhaftem Zögern dem schönen Jüngling in die Arme sinkt. An seinem Tode stirbt sie. Zu wehren weiß sie sich nicht, gegen die süße Liebe nicht und nicht gegen das harte Gesetz; aber ihr Herz, von zu viel Spannung der frommen Begeisterung, der Leidenschaft, des Schmerzes überwältigt, bricht. Und vielleicht meint der Dichter, die armen einfachen Eltern, gedrückte Leute, die sich das Leben verkümmern, er mit seiner Härte, sie mit ihren Klagen — sie seien in ihrer stillen Beschränkung glücklicher noch als die hohe Priesterin der Liebe ward. Wir glauben es nicht; wir hören fast freudig das Wort, daß sie zurückgekehrt sei zu den Ihren — wie Libussa heimkehrt.

Nur ein Fragment ist „Esther" geblieben, aber der reichsten eins in der traurig großen Sammlung dramatischer Fragmente ersten Ranges, die unsere Litteratur besitzt: „Prometheus", „Nausikaa", „Pandora", „Demetrius", „Robert Guiscard". Die Charakteristik des auf der Höhe vereinsamten Königs ist voller Kraft, die des einfachen Mädchens aus dem verachteten Volk voll Reiz; wie so oft weiß auch hier der Dichter für die Überwindung mädchenhafter Schüchternheit neue, zarte Farben zu finden. Aber auch hier sollte das hoffnungsvolle Begehren nicht als Idyll enden. Im Glanz sollte Esthers Herz sich verhärten und an dem König, wie an Ottokar, die Verstoßung der ersten Frau sich rächen. Sie regiert ihn — es war dabei wohl an die von Grillparzer oft erwähnte dritte Gattin Metternichs, eine „temperamentvolle Ungarin" gedacht —, aber die Notwendigkeit, sich seinen Launen anzupassen, macht auch ihr die Höhe, die ihr nicht zukommt, zum glänzenden Elend. Stärker als je sonst nähert sich der Dichter hier der Tragikomödie. Haman ist durchaus grotesk aufgefaßt, und sein Wort: „Doch ist die Wahrheit selbst mitunter nützlich" bietet zu den Übertreibungen des Bischofs von Châlons das Gegenstück. Auch die Höflinge mit ihren schnellen Änderungen sind der typischen Charakteristik der Posse oder Zschokkes angenähert. Und dennoch weiß Grillparzer für diesen Haman, der nun einmal ohne Gunst nicht leben kann, zu interessieren, während der überweise Mardochai mit seinen rabbinischen Beweisführungen uns fern bleibt.

Dicht an die Dramen schließt sich Grillparzers größte Erzählung „Der arme Spielmann" (1848). Scherer hat dies von allen Werken des Dichters am tiefsten ergriffen. Auch ist es voll rührender Stimmung; der Dichter, der sonst fast nur das Elend der Sieger

schildert, schildert hier einmal das Glück des Besiegten. Ein Besiegter des Lebens ist der arme Spielmann: unbegabt, verarmt, seine Geliebte mit einem andern vermählt — und doch ist er glücklich: er träumt in schönen, zusammenhanglosen Accorden, und eine Thräne seiner Geliebten fällt auf das einzige Erbstück, das er hinterläßt: die Geige. — „Das Kloster von Sendomir" (1828) ist eine kräftig und stark erzählte Geschichte von betrogener Liebe, Rache und Buße. Auch der Mönch ist ein Besiegter des Lebens, ihm aber fehlt die versöhnende Milde: grell lacht er, blutig läßt er sich geißeln — er hat auch im Kloster den Frieden nicht gefunden. —

Hat Grillparzer so im Drama wie in der Erzählung lyrische Stimmung von hinreißender Kraft, so bleibt ihm doch eigentliche Lyrik versagt. Von seinen lyrischen Versen gilt jenes Wort: „Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht." Es bleiben hart zusammengeschmiedete Stücke ohne den Fluß einer einheitlichen Stimmung; versificierte Prosa stört oft, öfter ein bei dem musikalischen Grillparzer doppelt erstaunlicher Widerstreit von Form und Inhalt. Er läßt etwa (in „Herkules und Hylas") den Kraftgott im Tänzerschritt auftreten, oder sagt dieselben Dinge, die der Priester in „Hero" so ernst-feierlich sagt, in munterem Singsang:

> Sammlung, jene Götterbraut,
> Mutter alles Großen,
> Steigt herab auf deinen Laut
> Segen-übergossen!

Er gehört zu unseren besten Epigrammatikern; seine zahlreichen Sinngedichte sind voller Witz und scharf umrissener Zeichnung. Aber seine lyrischen Bekenntnisse sind mühsam, hart, oft beinah stotternd geschrieben.

Zweierlei trägt hieran die Schuld: ein formelles Moment und ein psychologisches. Grillparzer fehlte die Ehrfurcht vor der Sprache, die Novalis fast bis zum Aberglauben getrieben hatte. Sie fehlt all seinen Altersgenossen. Rückert glaubt auf die Sprache wie auf ein geduldiges Kamel jeden Einfall der Künstelei packen zu dürfen; Uhland steckt ihr Archaismen wie „Wat" hinter die Ohren, und Platen schlägt ihren metrischen Forderungen aus lauter Formstrenge ins Gesicht. Die Sprache muß gehorchen. Auch bei Grillparzer wird ihr Unmögliches zugemutet, z. B. das absolute Partizip:

> Teils getötet, teils gefangen,
> Retteten sich wenige nur,

eine Unform, die auch Brentano liebt („und, den Tönen nicht gelingend —") und die erst König Ludwigs lächerliche Übertreibungen aus der Poesie verbannten. Grillparzers Verse im Drama sind voller Flickworte, voller „ei" und „denn" und „je nun"; sie sind hart und ungelenk, nur etwa die drei, vier ersten Stücke ausgenommen. Die Lyrik aber verträgt solche Härten nicht, die das Drama überwinden kann; eins unserer stärksten lyrischen Talente, Annette von Droste, dem Dichter des „Traum ein Leben" auch in der Weltanschauung verwandt, hat sich damit um den größten Teil ihrer Wirkung betrogen. Und dann zweitens ein schönerer Grund, den er wieder mit Annetten teilt: eine gewisse Schamhaftigkeit der Seele erschwerte ihm das volle Aussprechen. Sogar das Ansehen seiner Dramen war ihm peinlich: er wollte seine eigenen Gestalten nicht im grellen Licht der Lampen vor sich sehen. Er ruft dem Geiger Paganini zu:

> Du wärst ein Mörder nicht? Selbstmörder du!
> Was öffnest du des Busens stilles Haus
> Und jagst sie aus, die unverhüllte Seele,
> Und wirfst sie hin, den Gaffern eine Lust?

Hölderlin, Kleist kannten dies Gefühl; sie hat es nicht an lyrischen Gestaltungen gehindert. Warum denn ihn? Warum konnte er nur durch die Maske seiner Gestalten sein Innerstes aussprechen? Weil er den Gegensatz von Dichter und Mensch, den Widerstreit beider Welten zu hart empfand. Die starke Quelle seiner Dramatik überschwemmte die Beete der Lyrik. War ein Mann zum Dramatiker geboren, so war es Franz Grillparzer. —

Geriet Grillparzer mit den Jahren in immer schärferen Gegensatz zu der Romantik, so erscheint dagegen ein viel geringerer, aber glücklicherer Poet als ihr Musterschüler: **Wilhelm Müller** (1794—1827).

Wilhelm Müller gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die aus dem Handwerkerstand hervorgingen; für seine echt volkstümliche Poesie war dies vielleicht nicht ohne Bedeutung. Am 7. Oktober 1794 zu Dessau als Sohn eines Schuhmachers geboren, ward er sorgsam, aber ohne Pedanterie erzogen. 1813 nahm auch er als freiwilliger Gardejäger am Kriege teil und war von da ab in Berlin in Verbindung mit den Kreisen, die sich für ältere deutsche Litteratur und Sprache interessierten. Seine „Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts" (1822—1827) ging aus

diesen Anregungen hervor — dankenswerte Versuche, Opitz und Gryphius, Logau und Angelus Silesius dem deutschen Volk von neuem zu schenken; aber wichtiger war doch, was der Dichter selbst aus dem Verkehr mit diesen älteren Sängern gewann.

Ferner war der junge Philolog mit einer ganzen Schar jüngerer Dichter zu einem Bunde zusammengetreten. In diesem Berlin, das gerade damals anfing so beharrlich als die Stadt der Unpoesie, der trockenen Ironie, des Nicolaitismus verschrieen zu werden, stifteten Wilhelm Hensel, der Schwager Felix Mendelssohns, Wilhelm Müller und einige adelige Dilettanten einen romantischen Sängerkreis, dessen „Bundesblüten" (1815) in Verskünstelei und Schauerromantik so „unberlinisch" wie möglich glänzen. Bald folgt ein neuer Bund. Im Hause des späten Klopstockianers Stägemann (1763—1840), den wir wiederholt als Vermittler zwischen älteren und neueren Dichtergenerationen treffen, bildete dessen Tochter Hedwig (1800—1891) den lieblichen Mittelpunkt, eine poetische Erscheinung, die in ihrer altdeutschen Tracht, mit dem vollen blonden Haar wohl Fouquéschen Träumen von Ritterfräulein zum Leben helfen konnte. Später hat sie den ersten Generaldirektor der Berliner Museen, v. Olfers, geheiratet; wie ihre Mutter, wie sie selbst ist auch eine Tochter, Marie von Olfers (geb. 1826) Dichterin geworden; sie hat auch freundlich-romantische Novellen verfaßt. Um Hedwig von Staegemann nun bildete sich ein Liebhabertheater seltsamster Art. Es galt, das wirkliche Leben in ein poetisches Spiel zu übersetzen. Der Salon wandelte sich für die Phantasie der Beteiligten in einen Wald; die Tochter des Hauses wird „Rose, die schöne Müllerin", Wilhelm Hensel spielt den Jäger, Wilhelm Müller die Rolle, die ihm sein Name anwies. Jeder spielt nun aus dieser Verkleidung heraus in Liedern, die der begabte Komponist Ludwig Berger in Musik setzte.

Wir verweilen einen Augenblick bei diesem höchst charakteristischen Spiel. Wie es eine gefährliche Übung geworden war, sich in feststehende Dichterrollen hineinzutäuschen, zeigte Ernst Schulze. Hier wird nun aber das Spiel harmlos als solches gemeint; man verhehlt sich nicht, daß es nur eine Verkleidung der Wirklichkeit sei. Aber daß eine solche Bedürfnis ward, ist immer noch „romantisch" genug. Bis in die höchsten Kreise, die bei uns sonst der Poesie fast am entschiedensten fern bleiben, ging dies Bedürfnis. Wilhelm Hensel, als Maler wie als Dichter nie mehr als ein be-

gabter Dilettant, machte sein Glück, als er 1821 das große Festspiel veranstalten durfte, bei dem der Hof dem Großfürsten Nikolaus zu Ehren Thomas Moores „Lalla Rookh“ in lebenden Bildern stellte. Für Adolf Menzel ward nicht lange darauf die Zeichnung der Bilder zu dem Hoffest der „Weißen Rose“ der Anfang seiner Laufbahn als künstlerischer Hofhistoriograph der Hohenzollern. Man glaubte das Leben dem Spiel auf der Bühne annähern zu müssen. Aus dem nächsten Zeitraum, da dies Maskieren der Wirklichkeit aus der Hauptstadt in stillere Gegenden geflohen oder nur dort noch kräftig geblieben war, schildert Gutzkow (1838) die romantische Welt der Assings, zweier Nichten Varnhagens, von denen eine später dessen Nachlaß mit nur zu rüstigem Eifer herausgab:

> Bei den Töchtern herrschte der Genuß phantastischer Reproduktion vor, eine wahre Schwelgerei im Erlebten, im Erzählten. Fast alles mußte vor die Phantasie treten, und beiden trat dann zuweilen etwas mit gleichen Bildern und zu gleicher Zeit vor ihr Auge, wo es dann genug über die geistige Zwillingschaft zu lachen gab. Eine sagte wörtlich dasselbe, wie die andere. Es handelte sich um ein ewiges Verschönern der Welt, ein stetes Wegstoßen des Häßlichen. Kein Schiff, das gerade vorübersegelte, wenn wir in Flottbecks Baumschatten weilten, blieb ohne Befrachtung von Träumereien; sicher ging es nach Indien, sicher ins Land der Palmen, zu jenen blauen Seen hin, wo sich die Flamingos badeten. Alles Gemeine, alles Alltägliche verschwand hier vor Blicken, die nur das Schöne oder das Entgegengesetzte, Störende sahen und die Menschen und die Dinge in potenzierende und depotenzierende einteilten. Heute verkehrte man sich die Welt in das Zeitalter der Troubadoure, morgen stellte man sie vor den Vexierspiegel des schattenlosen Peter Schlemihl Adelberts von Chamisso . . .

Man muß diese und ähnliche Genrebilder aus der Gesellschaft im Auge behalten, um ganz zu ermessen, wie viel für die große Aufgabe noch zu leisten war, die Goethe erfüllt, die die Romantik verhöhnt hatte: das wirkliche Leben der Poesie zu erobern!

Aus so romantischen Stimmungen gingen die „Müllerlieder“ (1818) unseres Dichters hervor. Hier ging die Saat der Romantik blühend auf. Sie hatte gelehrt, man solle sich die einfachen, schlichten Töne des Volkes aneignen, solle herausdichten aus der Seele des Volkes. Sie hatte auf den unschätzbaren Reichtum unserer älteren Poesie hingewiesen, und neben dem eigentlichen Volkslied hatte das „Wunderhorn“ auch das „Gesellschaftslied“ des siebzehnten Jahrhunderts ausgegraben, das so zu sagen ein Volkslied für engere Kreise war. Solche Gesellschaftslieder hat Wilhelm Müller fortan fast ausschließlich verfaßt: Gedichte aus den Papieren eines reisenden

Waldhornisten (1821), Wanderlieder (1823), Tafellieder für Liedertafeln (1823). In ihnen wurzelt seine Bedeutung, wenn auch bei seinen Lebzeiten die politische Tendenzdichtung seiner „Lieder der Griechen“ (1821) seinen Ruhm begründete. Kaum von noch einem Dichter werden so viel Gedichte wie von ihm gesungen: „Wenn wir durch die Straßen ziehen“, „Es lebe was auf Erden stolziert in grüner Pracht“, „Im Krug zum grünen Kranze“; und dann die Lieder der „Schönen Müllerin“, schon 1824 von Franz Schubert komponiert. Schubert (1797—1828) gehört zu Wilhelm Müller wie Schumann zu Heine: die Leichtigkeit der Produktion, die Lust und Kunst, sich in fremdes Fühlen zu versenken, die anspruchslos-heitere Liebenswürdigkeit des Wiener Liedermeisters sind auch dem Sänger der Müllerlieder eigen.

Zum erstenmal, seit es eine deutsche Litteratur giebt, verbreitete sich von Berlin aus über das ganze Reich in raschen Siegeszügen eine in der künftigen Reichshauptstadt entstandene Poesie. Nicht Lessing oder gar Ramler, nicht Tieck oder Fouqué hatten dies erreicht; später ist es erst wieder Bettinen gelungen. In der angeblichen „Hauptstadt der Unpoesie“ gruppiert sich um den Sänger der Griechenlieder Romantik und poetische Teilnahme und poetische Lebensauffassung in hundert Gestalten. Ich erwähnte schon den Kreis Stägemanns, erwähnte Wilhelm Hensel. Dieser führt in den glänzenden Kreis der Familie Mendelssohn hinein, für deren hochgespannte geistige Ansprüche und für deren vornehme Lebenskunst die glänzende Briefsammlung zeugt, die Wilhelms Sohn Sebastian Hensel der deutschen Lesewelt geschenkt hat („Die Familie Mendelssohn“, 1879).

Neben Wilhelm Hensel steht Luise Hensel (1798—1876), seine Schwester, eine Predigerstochter aus dem märkischen Dorfdörfchen Linum. Sie besitzt die kindliche Frömmigkeit Eichendorffs, aber nicht ohne einen Funken von der verzehrenden Unruhe Annettens. Der erste Katholik, den sie kennen lernt, ist (1818) — Clemens Brentano; und — sie, die Protestantin, vollendet seine Bekehrung zum Glauben. Ende desselben Jahres tritt sie dann selbst zur katholischen Kirche über und hat als eine Art weltlicher Nonne in treuster Hingebung an ihren Glauben still und wohlthätig ein langes Leben verbracht. In frommer Demut vergleicht sie sich einmal selbst mit einem häßlichen kleinen Krug, in den schöne Blumen gesteckt seien; Gottes besondere Gnaden; es war vor allem die

Gnade, daß ihr jedes Gebet zum Gedicht, jedes Gedicht zum Gebet ward. So entstand in wenigen Jahren ein reicher Strauß frommer Lieder, deren ergreifende Einfachheit an das alte Kirchenlied erinnert: „Müde bin ich, geh' zur Ruh'“. Achtlos schrieb sie sie hin, kritzelte etwa die Verse auf ein buntes Medizinpapier. Aber Tausende und Zehntausende erbauten sich an diesen schlichten Gebeten, was den prächtigen geistlichen Gedichten ihres Freundes Clemens versagt blieb. —

Wir blicken zurück. Was hat der Zeitraum von 1810—1820 der deutschen Litteratur, dem deutschen Publikum und seinen Sängern an dauerndem Gut eingebracht?

Das große Ereignis der Freiheitskriege hat nicht nur in den Liedern der auserwählten Sänger dem ganzen Volk ein unschätzbares Besitztum verliehen; es hat auch seit langer, langer Zeit zum erstenmal wieder gelehrt, was ein nationales Erlebnis bedeute. Selbst Roßbach und Leuthen hatten nicht das ganze Reich berührt; man muß bis auf die Reformation zurückgehen, um solchen Nährboden für große Poesie zu finden. Und dennoch — Werke, wie die Not des vorigen Jahrzehnts sie hervorgebracht hat, schuf dieser Zeitraum nicht. Gegen die herrliche Blüte des Dramas in jener Zeit stellt die neue Jahrreihe nur zwei Meisterwerke: „Sappho“ und den „Zerbrochenen Krug“; den „Wahlverwandtschaften“ und Kleists Erzählungen hat sie entsprechende Leistungen realistischer Lebensbeobachtung überhaupt nicht gegenüberzustellen. Dafür blüht das Märchen, in der Nacherzählung der Brüder Grimm wie in der Erfindung Fouqués und Chamissos, blüht die phantastische Erzählung Justinus Kerners und E. Th. A. Hoffmanns. Fast noch mehr ist für dies Jahrzehnt die Vermischung von märchenhaften und realistischen Bestandteilen, wie in Arnims „Kronenwächtern“ und Brentanos „Kasperl und Annerl“, charakteristisch. Eine ähnliche Verbindung kündet das bedeutendste Prosawerk der Epoche schon im Titel an: Goethes „Dichtung und Wahrheit“. Den deutlichsten Ausdruck aber findet die Stimmung der Zeit (1819) in Schopenhauers Hauptwerk. Wohl blieb es noch unbekannt, unverstanden; aber wie selten gilt der Prophet in seiner Zeit! Die Scheidung einer unsichtbaren, unfühlbaren und doch eigentlich allein wirklichen Welt von einer sichtbaren, fühlbaren und doch eigentlich nur scheinbaren, wie die Romantiker sie in ihrer Poesie voraussetzen, wird hier als philosophisches Dogma aufgestellt. Dichtung und Wahr-

heit ist die Parole dieser Zeit — so aber, daß sie die Dichtung nur zu gern in Wahrheit wandeln, die Wahrheit zur Dichtung umgestalten möchte. Daher die Vorliebe für Verwandlungen in Goethes „Epimenides“ wie in der „Bezauberten Rose“; daher die Freude der Gebildeten an der wirklichen Naivetät der Volksmärchen wie an der affektierten Scheinnaivetät von Claurens „Mimili“ (1816), an den Schilderungen des italienischen Carnevals in Goethes Italienischer Reise, wie an den Masken- und Rollenliedern Uhlands und Wilhelms Müllers.

Eine solche Zeit ist der klaren, scharfen Luft des Dramas nicht günstig, in der die Gestalten zu deutlich dastehen; und in der Epik bevorzugt sie vor Roman und Novelle das Märchen. Aber für die Lyrik ist es ein gesegneter Zeitraum. Und so tritt Goethe hier mit seiner letzten großen Gabe (den posthumen zweiten Teil des „Faust“ abgerechnet) ein: sein „Westöstlicher Divan“ schließt dies Jahrzehnt ab. Auch hier ein Maskenspiel: der deutsche Altmeister als persischer Poet „Hatem“ mit Suleika-Marianne und dem Schenken scherzend; auch hier, wie in Wilhelm Müllers Kreise, Erwiederung des Spiels durch eigene Lieder der besungenen Dame. Und auch hier unter der Decke der erdichteten Ferne volle subjektive Wahrheit, echteste Empfindungen und Erfahrungen des verjüngten Dichterherzens!

Drittes Kapitel.

1820—1830.

Der Zeitraum 1820—30 unterscheidet sich in seinem ganzen Charakter stark von dem Jahrzehnt 1810—20. Wie jenen die große Erscheinung der Freiheitskriege beherrscht, so diesen die Ernüchterung und Enttäuschung nach dem Siege. Man hatte im Beginn des Jahrhunderts von der wirklichen Welt als dem verächtlichen Fußschemel für alle geistige Erhebung ganz absehen wollen und hatte sich wollüstig in das romantische Hochgefühl der Künstlerexistenz versenkt. Man hatte dann (1810—20) eine Brücke zwischen beiden Welten schlagen wollen. Der große Moment schien wirklich Dichtung und Wahrheit zu versöhnen. Man träumte von einem neuen, herrlichen Reich, das alle Schönheit mittelalterlicher Romantik mit der Aufklärung der Gegenwart vereinigen sollte. Und dann kam — die Bundesakte vom 8. Juni 1815 und die Misere des Bundesrats und der kleinstaatlichen Souveränitäten. Man hatte auf dem Wartburgfest am 18. Oktober 1817 dennoch mutig noch einmal das Banner des einigen freien Deutschland aufgepflanzt — und dann kam am 23. März 1819 die Ermordung Kotzebues durch Sand und als die unselige Folge der unseligen That die Demagogenhetze, die Arndt und Jahn aus ihrer Bahn warf, den jungen Georg Büchner zum Verschwörer und den jungen Fritz Reuter zum verzweifelten Trinker machte. Man hatte erwartet, der künstlerischen Einigung Deutschlands von Weimar aus werde rasch eine wirtschaftliche und sociale Verbrüderung folgen — und der Adel trat anspruchsvoller und erfolgreicher als zuvor gegen das Bürgertum auf, und die Schranken des Verkehrsleben blieben fast überall bestehen.

Noch aber hatte man nicht gelernt, zu kämpfen. Man war enttäuscht, aber man suchte sich abzufinden. Man machte gute

Miene zum bösen Spiel. Dies Vorliebnehmen, diese Zufriedenheit mit dem, was doch nicht genügen konnte, prägt dem allgemeinen Leben der Zeit den Stempel auf. Es ist die „Biedermannszeit“; es ist die Periode des furchtsamen Humors und der trivialen Empfindsamkeit. Über die beiden Welten der Wahrheit und Dichtung, die man eben noch hatte zusammenbiegen wollen, wird nun säuberlich doppelte Buchhaltung geführt. Der Philister, der sich begeistert, wo es der gute Ton fordert, wird zum Typus der Zeit, und Heine bildet ihn zu der unsterblichen Karikatur des Gumpelino (in den „Bädern von Lucca“) um. Die Tracht der Zeit ist charakteristisch: wie die Frauen ungeschickte, unmalerische Kleider tragen, darüber aber, sobald sie ausgehen, romantisch drapierte Shawls werfen und auf die seltsamsten Lockengebäude den Turban mit der Straußenfeder setzen oder sonst ein wunderliches Gebäude von Riesenhut. Die Männer gehen wenigstens, wenn sie auf sich halten, auf der Straße so gewiß in Frack und Cylinder, wie sie zu Hause im Schlafrock sitzen: hier äußerste Lässigkeit, dort stramme Pose. Selbst bedeutende Männer wie A. W. Schlegel machen diese Metamorphose täglich durch, wie sie D. Fr. Strauß an ihm ergötzlich geschildert hat.

Überall herrscht dies Nebeneinander von platter Bequemlichkeit und überflüssiger Feierlichkeit. Der berüchtigte Strickstrumpf fliegt in den Händen der Mütter und Töchter hin und her, während sie mit verzückten Gesichtern die „himmlische“, „göttliche“ Musik des „Freischütz“ oder Mendelssohns Kompositionen anhören; denn Konzerte zu besuchen, wird jetzt Mode. Man sitzt in bescheidensten Räumen bei Talg- und Öllicht; aber vor jeder Gesellschaft stellen Räucherkerzchen eine feierliche Atmosphäre her. Man lebt in seinem Städtchen so abgeschlossen, daß (noch 1847!) man in Kassel den Tod des in Frankfurt am Main gestorbenen Kurfürsten erst nach 24 Stunden erfährt; aber wenn eine verwitwete Oberstin stirbt, so teilt man den „vielen auswärtigen Verwandten, Freunden und Bekannten“ in einer pomphaften Todesanzeige die eigenen Gefühle mit: „Die beruhigende Hoffnung, daß ihr sanfter Geist aus jenen Sternenhöhen noch liebevoll auf uns herniederblickt, bis der Tod auch uns das unerforschliche Rätsel des Schicksals einst verklärt haben wird, steht in unserer Betrübnis und Trauer uns allein noch tröstend zur Seite.“ Man schnupfte Tabak und las Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann; man schrieb die steifsten Komplimentierbriefe und begeisterte sich für Heines Reisebilder.

Dieser Hintergrund der Philistrosität ist, wie für die Romantik, so für Heine und Platen, Annette von Droste und Immermann überall hinzuzudenken. Wie in den Tagen der Tieck und Hoffmann erweckt er die Reaktion der Wenigen gegen die Vielen. Auch bei den Dichtern, wie bei dem großen Publikum, das sie jetzt alle verachten, wird die Romantik eine neue Macht. Heine und Immermann haben sich durch ihren Einfluß durchzukämpfen, Platen hat ihre Wirkung auf die Lesewelt zu erschüttern.

Die lesende Menge und die aufblühenden Dichter treffen zusammen in der Verehrung des Genies. Nicht nur Schiller, auch Goethe wird an den litterarischen Theeabenden mit Eifer gepriesen. Aber der eigentliche Mann der Zeit ist — Napoleon. Sein Bild hängt, wie Herwegh noch 1841 klagt, in allen Hütten; das Lied auf Bertrands Abschied, das den Edelmut feierte, mit dem Napoleons General ihm nach St. Helena folgte, war neben dem „Jungfernkranz“ das populärste Stück für Gesang und Drehorgel. Heine und Zedlitz nahmen die Stimmung für die „Beiden Grenadiere“ und „Nachts um die zwölfte Stunde“ aus ihrer Umgebung. Und am folgenden Tage sind dann ihre Leser, dieselben Männer, die gestern nichts Höheres kannten als das „Bild des Kaisers“, wie der alte Hauptmann in Immermanns „Münchhausen“, „stockpreußisch“ oder „schwarzgelb bis auf die Knochen“.

Denn das partikularistische Element blüht überall. Selbst ein so einsichtiger Kritiker wie Wilhelm Müller will im Grunde nur provinziell gefärbte Poesie gelten lassen. Jedenfalls entfaltet diese sich zu hoher Blüte. Die schwäbische Schule und die österreichische Lokaltradition bringen gerade jetzt in Uhland, Grillparzer, Raimund Klassiker hervor; und neben sie stellt sich die durchaus specifisch geartete Natur der Westfalin Annette von Droste. Die Lokalposse und die Dialektpoesie gedeihen. Am höchsten kommt nun auch in Mittel- und Norddeutschland die dialektische Komödie, die ja auch für Raimund die Vorbedingung gewesen war. Auf den von Goethe so warm belobten „Pfingstmontag“ (1816) des Straßburgers G. D. Arnold (1780—1829) folgt nun der „Alte Bürgerkapitän“ (1820) des Frankfurter Karl Malß (1792—1848). Malß schuf mit seinem „baumwollenen und wollenen Warenhändler Hampelmann“ eine lebenswahre Figur, die lange lebendig blieb, einen Philister von ganz specifisch frankfurtischem Gepräge. Den Dialekt beherrschte er so meisterhaft, wie schon sein Vorgänger,

Goethes leiblicher Vetter Fr. K. L. Textor (1775—1851), mit seinem Schulschwank „Der Prorektor“ (1794) es gethan hatte; mit gleicher Sicherheit folgte ihm der Arzt W. Sauerwein (gest. 1847) mit andern Schul- und Marktscenen. Realistische Naturwahrheit, volle Porträtähnlichkeit der philiströsen Modelle erreichten sie alle; Höheres erstrebten sie nicht. Zu bewundern bleibt die Freiheit des Dialogs, die erst das Lokalstück der deutschen Bühne erobert hat; in der Ungezwungenheit lebendiger Rede haben Malß und Niebergall damals schon erreicht, was erst neuerdings wieder die Realisten Holz und Schlaf und vor allen Gerhart Hauptmann anstrebten. Der jüngere Niebergall, den wir hier gleich anschließen, hat das Lokalstück aber noch beträchtlich über das Niveau gehoben, auf dem Malß stehen blieb. Ernst Elias Niebergall (1815—1843) war selbst ein verlumptes „Genie“, wie übrigens Textor auch und wie viele andere Meister gerade der Lokalposse. Wie man seinen Haupthelden, den liederlichen „Datterich“ (1841), mit G. Hauptmanns „Kollegen Crampton“ verglichen hat, so erinnert der Dichter selbst an diesen: „Als man die Leiche aus dem Bette hob, fand man, im Stroh des Lagers versteckt, eine Anzahl Flaschen, aus welchen er, dem Verbote der Ärzte entgegen, heimlich die unentbehrlichen Spirituosen genossen hatte.“ Der „Datterich“ ist wohl unzweifelhaft das genialste Lokalstück Deutschlands, und die Energie, mit der der Darmstädter Lokalton bis in jede Einzelheit hinein durchgeführt wird, ist nicht minder bewundernswert als die Kraft der Charakterzeichnung. Die Handlung borgt, wie in all diesen Stücken, sorglos Motive aus der ältesten Tradition bis zu dem mittelalterlichen Schwank vom „Advokaten Pathelin“ herab; wie aber der Autor für seinen verlumpten Helden Sympathien zu erwecken weiß, die die Welt der philiströsen Biedermänner fast ins Unrecht setzen, das nähert in der That den übermütigen Schwank fast der Charakterkomödie, ja dem zeitgeschichtlichen Drama.

Neben dem Elsaß und den Maingegenden bildet Hamburg den dritten Hauptsitz des neuen Lokalstücks. G. N. Baermann (1785—1850) schadet sich durch die häufige Anwendung von Versen, in denen die natürliche Sprache gequetscht und nach hochdeutschem Muster gestreckt wird; auch sein Nachfolger J. H. David (1812—39) erreicht selbst in der vielbelachten „Nacht auf Wache“ (1835) nicht den freien Redefluß der Arnold, Malß und Niebergall. Diesen besitzt dagegen wieder der berühmte Epigone der humoristischen

Dialektdichtung, Adolf Glaßbrenner (1810—1876), der echte Berliner, mit seinem „Eckensteher Nante“. Glasbrenner verzichtete ganz auf geschlossene Form und gab nur in zahllosen Monologen und Dialogen ausgezeichnete Ausschnitte aus dem Straßen- und Gesellschaftsleben der Hauptstadt („Berlin wie es ist und — trinkt“ 1832—50), realistische Genrebilder, wie sie eben damals auch in Frankreich durch Henry Monnier (»Scènes populaires« 1835) mit größtem Erfolg gepflegt wurden. Freilich sind sie jenseits des Rheines zu einer eigenen kunstvollen Litteraturgattung geworden (ich erinnere nur an die zahllosen Schriften der „Gyp“), während bei uns die Tradition abstarb, sehr zum Schaden der Posse und des Lustspiels. —

Wichtiger ward eine andere halblitterarische Form, die nicht minder entschieden partikularistischen Ursprungs war: die parlamentarische Beredsamkeit.

Endlich einmal wurde der mündlichen Rede ein Spielraum eröffnet, wie Kanzel und Katheder ihn nicht bieten können. Der Prediger und der Professor halten stets nur Monologe; die echte Beredsamkeit aber entsteht aus dem Kampf der Meinungen, die wahre „Rede“ ist nur ein Bruchstück aus einer eifervollen Diskussion.

Jetzt ward, in Süddeutschland wenigstens, die Rede möglich. Rasch folgten sich die Parlamente: das bayerische ward am 4. Februar, das badische am 22. April, das württembergische am 10. Juli 1819 eröffnet. Die Namen der Uhland und Pfizer lenkten die Aufmerksamkeit des ganzen Deutschland auf die Stuttgarter Kammer; das klassische Land der jungen Kammerberedsamkeit aber ward Baden. In einer älteren Sammlung von „Politischen Reden“ stehen unter 36 deutschen Stücken 20 badische. Joh. Adam v. Itzstein (1775—1855), Ludw. Aug. Frh. v. Liebenstein (1781—1824), C. Th. Welcker (1790—1869), vor allen aber Karl Wenc. v. Rotteck (1775—1840) wissen, daß sie vor Deutschland reden und nicht bloß vor den Zuhörern der Kammer. Sie haben sich alle an der glänzenden Beredsamkeit der französischen Deputierten geschult, an dem beredtesten aller Parlamente, dem der Restauration, auch an den Wortführern der großen Revolution. Sie teilen mit ihnen die Überschätzung des Wortes und vor allem des Schlagwortes. Sie definieren und deduzieren viel zu viel und leiden an der akademischen Breite ihrer Ausführungen. Erst das Jahr 1848 giebt der deutschen Kammerrede ihren eigenen Stil.

Da wird ein kräftig-wirksames Gebrauchen von Symbolen üblich; Beckerath wird berühmt durch die melodische Wendung: „Meine Wiege stand am Webstuhl meines Vaters“; Vincke spricht von der Pflugschar, mit der seine Vorfahren den Acker des Rechts gepflügt, Bismarck von dem „roten Unterfutter des Unionsmantels“. Da lernt man, durch einen kräftigen Schluß die Gesamtwirkung der Rede zusammenfassen; da lernt man, durch Aufgreifen von Worten des Gegners (wie besonders Vincke es versteht) seine Rede vernichten. Für all dies geschahen jetzt nur die ersten Schritte; die Welcker und Rotteck fingen nur eben an, die Sprache des Katheders ein wenig der Rednerbühne anzupassen. Aber die Entwickelung war rasch und kräftig, und bald spiegelt sich in den Schriften des Jungen Deutschlands der oratorische Fortschritt deutlich genug. Und die akademische Beredsamkeit verjüngte sich an dem Beispiel der neuen Redner, um so mehr, als in der Paulskirche wie im Berliner Abgeordnetenhaus die Professoren so stark und glänzend vertreten waren; was den mächtig ergreifenden Stil der Mommsen, Treitschke, Haeckel von dem kalt gelassenen der Niebuhr, Ranke, Lotze unterscheidet, das ist die Annäherung an den Ton der Überredung, an das Feuer der Debatte, an die Polemik des Parlaments.

Auch die neu erstarkende bildende Kunst blieb nicht ohne Einfluß. In München legte König Ludwig seit seiner Thronbesteigung (1825) mit großartigem Sinn den Grund für die erste wahre Künstlerstadt Deutschlands; in Berlin erhoben sich das Schauspielhaus, die Schloßbrücke, das Museum, — Werke, in denen Schinkel seine klassischen Ideale dem praktischen Bedürfnisse der Zeit genial anzupassen suchte. Freilich wiederholt sich auch hier, wie überall in diesem Zeitraum, der traurige Eindruck hoffnungslos getrennter Welten. Herrliche Bauten von Klenze stehen in München in der Mitte fast bäurischer Straßen; Schinkels klassische „Neue Wache“ beziehen Soldaten in ebenso geschmackloser als unpraktischer Uniform zur Wachtparade. Auf der Bühne steht Ludwig Devrient, und im Zuschauerraum machen kleinliche Kritiker Notizen für das fade Geschwätz der Abendzeitungen.

Die vorige Epoche hatte sich gegen das Andringen der Alltagswelt gern in geschlossene Gesellschaften vereinigt, innerhalb derer ein wahrer Kultus der Poesie getrieben ward. Jetzt kennzeichnet die jungen Dichter nichts mehr als ihre Isolierung. Heine wird weltberühmt, Platen und Immermann haben treue Freunde —

sie stehen trotz alledem fast so allein wie die arme Annette v. Droste. Aber das erzieht sie. Der moderne Individualismus wird begründet. Kühne Persönlichkeiten schaffen sich persönliche Ideale. Man baut; oder man sucht — suchen ist immer bequemer als bauen. Die einen suchen das Neue Reich in der engsten Heimat; Charles Sealsfield sucht es in der „Neuen Welt".

Karl Postl (1793—1864) wurde zu Poppitz bei Znaim in Mähren als der Sohn eines armen Ortsrichters geboren. Dem begabten Jüngling eröffnete die Aufnahme in den reichen Orden der Kreuzherren die Aussicht auf eine sorgenlose Zukunft; aber dieses leidenschaftliche Temperament war nicht für ein stilles Klosterleben geschaffen. 1822 entfloh er dem Orden und verschwand in Amerika. Von dort aus veröffentlichte er in englischer und dann in deutscher Sprache zahlreiche Romane und Erzählungen unter dem Namen Charles Sealsfield, den er einem kleinen heimischen Bezirk „Siegelfeld" nachgebildet hatte. Nach einem zweimaligen Aufenthalt in London und mannigfachen Reisen in Europa ließ er sich 1859 bei Solothurn nieder und starb am 26. Mai 1864, ohne je das Geheimnis seines wirklichen Namens gelüftet zu haben. Der entflohene Mönch Postl war wirklich zum amerikanischen Pflanzer Sealsfield geworden. Hatte er doch auch seine Vatersprache fast verlernt und sich durch Anpassung an die Redeweise der Yankees, der spanischen und französischen Ansiedler ein „transatlantisches Kauderwelsch" zusammengebraut. Gleich sorglos ist er in der Komposition; er läßt wohl ganz einfach, wie im 17. Jahrhundert die altväterische „Insel Felsenburg", eine Anzahl Reisende zusammenkommen und nun jeden seine Geschichte erzählen. Versucht er seine Genrebilder zu strengerer Einheit zusammenzufügen, so verunglückt er. Darin kann man ihn jenen Meistern des Lokalstücks vergleichen, mit denen er auch die ungemeine Sicherheit der Beobachtung teilt und die Kunst, jede Person mit individuellem Sprachton reden zu lassen. Was ihn aber hoch über sie hebt, ist die Großartigkeit der Auffassung.

Sealsfield hat nicht das Schlagwort „europamüde" geprägt (es erhielt erst 1838 durch E. Willkomms so betitelten Roman allgemeine Geltung); aber der Stimmung, die in diesem Wort liegt, hat niemand mächtigeren Ausdruck gegeben als er. Ganz Europa ist ihm ein alter lebensmüder Philister; und nach Westen zieht die Weltgeschichte. Dort, in Amerika, blüht ein neues Geschlecht auf,

das keine verfallenen Schlösser kennt und keine Basalte, wie schon Goethe gerufen hatte; mächtig, wild, eigenwillig wie der ungeheure Urwald, in dem jeder Baum eine riesige Einzelpersönlichkeit ist, frei von der beengenden Moral der alten Welt, „Übermenschen" in jedem Zug. Er schwelgt in diesem Anblick, er begeistert sich an der zügellosen Kraft der Menschen, wie sein Auge trunken auf der ungebändigten Fülle der Vegetation ruht. Er kostet ihnen mit wahrer Wollust die stärksten Empfindungen nach: Haß, Wut, Ehrgeiz, Fanatismus, wie das Alltagsleben Europas (wir reden hier immer nur aus seinem Sinn heraus) sie gar nicht mehr kennt. Und die Intensität seines Nachfühlens setzt sich in volle Kraft der Nachschilderung um. Keinerlei Bedenken ästhetischer oder moralischer Natur hemmt seine treue Wiedergabe. In einer Zeit, in der man in der schönen Litteratur vom Essen noch kaum zu sprechen wagte, schildert Sealsfield den verzehrenden Hunger und die Gier des ersten Bissens mit einer realistischen Kraft, die erst in unseren Tagen der Norweger Knut Hamsun wieder erreicht hat — wie Sealsfield aus eigener Erfahrung heraus.

Aber diese starken Empfindungen erschöpfen sich bei ihm nicht, weil sie immer neuen Nährboden aus der Anschauung der Individualitäten schöpfen. „Nationale Charakteristiken" nannte er sein bestes Werk, das „Kajütenbuch" (1841) mit dem Nebentitel. In der Erfassung nationaler Eigenart hat er Epoche gemacht. Jahrhunderte lang hatte die ethnographische Charakteristik sich auf ein paar stehende Züge beschränkt, den Franzosen eitel und geistreich, den Spanier stolz und beschränkt geschildert; er erst tauchte in die ganze Tiefe nationaler Eigenheiten ein, wie sie sich in Wort und Geste, in Haltung und Tracht verrät; kein unechter Ton stört je das Lokalkolorit. Dabei bleibt er selbst immer — er selbst: eine leidenschaftliche Natur, die hingerissen uns hinreißt, voll Bewunderung für die Stärke, für die werdende Welt, atemlos erzählend, weil er so viel zu erzählen hat.

Von den vielen Schülern dieses großen Talents nennen wir hier nur den bekanntesten: Friedrich Gerstäcker (1816—1872). Auch er hat sich — seit 1837 — in Amerika in mannigfachen Lebensstellungen versucht; auch er hat in der Wiedergabe von Land und Leuten eine rasche Produktivität entfaltet; auch ihm darf man nachrühmen, daß er mehr Wahrheit giebt als vor ihm Chateaubriands geziert = schönfärberische Indianerromanzen und neben

ihm Coopers konventionelle Lederstrumpfgeschichten. Aber die ungeheure Kraft des Nachfühlens fehlt dem harmlos-heiteren Erzähler so sehr wie die Geschlossenheit der Anschauung; und seine Sprache und Technik, so sehr sie Sealsfields Improvisationen überlegen sind, genügen doch keineswegs, um für jene Nachteile zu entschädigen.

Erinnern wir bei dem großen Schilderer nationaler Eigenart auch an jene Reihe großer Gelehrten, die von Rückert zu Ranke leitet: Franz Bopp (1791—1867), den Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft, F. Ch. Baur (1792—1860), den Stifter der „Tübinger Schule", von der die historische Richtung in der Theologie ausgeht, Karl Lachmann (1793—1851), den Meister philologischer Kritik und Reformator der Lehre vom Volksepos, endlich Leopold v. Ranke (1795—1886) selbst, den Erneuerer der Geschichtswissenschaft. Allen ist das liebevolle Eingehen in die Individualität von Völkern und Epochen gemein. Ihnen allen wurde es selbstverständlich, den lebendig angeschauten Hintergrund nationaler oder zeitlicher Eigenart als Mittel der Prüfung zu verwenden bei jeder Betrachtung von Einzelerscheinungen: die Form, der Vers, der Bericht, der damit stritt, war verdächtig. So tief hatte die Forschung früher nie die Eigenart im nationalen oder zeitlichen Boden wurzeln lassen, war auch theoretisch die Macht des „Milieu" auf den Einzelnen längst von dem Italiener Vico und dem Franzosen Montesquieu, von Herder und von Goethe anerkannt. Wer verkennt eine Verwandtschaft dieser wissenschaftlichen Richtung mit den litterarischen Tendenzen der Dialektpoesie und des ethnographischen Romans? Wer sieht nicht in allen dreien das gemeinsame Streben, den Gegensatz des merkwürdigen Einzelfalls und der Allgemeinheit aufzuheben, indem sie die Individualität aus dem Zeitcharakter sich herausbilden lassen?

Nur einer von diesen großen Gelehrten gehört der Litteraturgeschichte an: Leopold v. Ranke. Am 21. Dez. 1795 zu Wiehe in Thüringen geboren, ward er 1825 Professor an der Universität Berlin und hat diese Stadt fast nur noch zu Studien- und Berufsreisen verlassen. Seit seiner ersten Arbeit anerkannt, das verehrte Haupt einer Schar von bedeutenden Historikern, unter denen ich nur G. Waitz, W. Giesebrecht und H. v. Sybel nennen will, von Fürsten und Völkern gefeiert, mit Ehren überhäuft, ward der Greis fast der Erbe von Alexander v. Humboldts Weltruhm und centraler Stellung; denn die Führung in der Wissenschaft war von der

Naturforschung eine Zeitlang auf die Geschichtsforschung übergegangen. Noch im höchsten Alter konnte der unvergleichliche Arbeiter das Wagnis einer Allgemeinen Weltgeschichte (1881) beginnen. Nach seinem Tode begann leise erst, dann stärker eine Opposition, die im Anwachsen begriffen ist; was an Ranke wahrhaft groß war, wird sie nie verdecken können.

Was man an ihm zumeist zu preisen pflegt, das ist in positiver Hinsicht seine Methode, in negativer seine Abwehr aller Spekulation. Oft hat man sein bezeichnendes Wort citiert: sein Ehrgeiz gehe nicht so weit, darzuthun, wie die Dinge hätten kommen müssen; ihm genüge es, zu sagen, wie sie gewesen seien. Aber mindestens für uns hier ist nicht seine Objektivität das Bedeutsame, sondern ihre Ursache. Die Wirklichkeit füllte sein Interesse aus. Jeder Charakter, jeder Typus interessierte den großen historischen Realisten. Es war ihm natürlich, wenn der Oberbürgermeister von Berlin ihm den Ehrenbürgerbrief überreicht hatte, sofort in einer kleinen Studie diesen neuen Typus des Leiters eines großen städtischen Gemeinwesens zu skizzieren, gerade wie er Päpste und Kaiser, römische Konsuln und jüdische Propheten studiert hatte. Die unbegrenzte, unversiegliche, unerschöpfliche Freude an dem Geschehen überhaupt — das ist der Punkt, in dem Leopold v. Ranke in einer wirklichkeitsscheuen Zeit die Verbindung zwischen Goethe und der Gegenwart herstellt. Hierin ist er modern. Das Entzücken an der bunten Fülle der Ereignisse ist der Grund der großartigen Vorurteilslosigkeit, mit der Ranke die Thatsachen der Weltgeschichte nicht nach ihrem moralischen Wert, nicht nach ihrem politischen Ertrag abschätzt, sondern dankbar in allen eine Aufforderung zu wissenschaftlichem Nachfühlen und künstlerischem Nachbilden sieht. Wenn Nietzsche das Leben liebte um seiner Buntheit willen, oder er es pries wegen seines unerschöpflichen Reichtums an Rätseln und Erfahrungen, so hätte niemand ihn besser verstanden als Leopold Ranke. Wie die eigentlich historischen Vorgänge, hat er auch italienische Kunst und deutsche Litteratur und englische Geselligkeit mit Feuereifer sich anzueignen gesucht. „Labor ipse voluptas“ war sein Wahlspruch: die Arbeit selbst ist der erstrebte Genuß, Höheres giebt es nicht, als nachfühlend nachschaffen, was immer sich ereignet.

Aus dieser Freude an allem Lebendigen fließt auch sein Stil, wasserhell und klar, oft wohl zu still, zu ruhig, wo unser lebhafteres

Temperament Entrüstung fordert oder Begeisterung, aber eben durch diese Glätte hindurch um so schärfer die Umrisse der Dinge zeigend. Auch hierin gleicht er manchmal Goethe, gleicht er der hehren Meisterin Goethes: „denn unfühlend ist die Natur"; und doch wohl nur zum Schein; denn wäre diese freudige Teilnahme an allen Erlebnissen verständlich, wäre sie auch nur denkbar ohne die geheime Grundlage unbedingter Menschenfreundlichkeit?

Schwerer war es freilich, sich anteilsvoll in die Thatsachen und Persönlichkeiten zu vertiefen, als von außen her ein geschichtsphilosophisches oder politisches Interesse in auserwählte Momente hineinzutragen. Die Zeit schwelgte noch in den großen Momenten. Und nicht so, wie es die Menschheit hoffentlich immer thun wird: daß sie in Augenblicken wahrer Erhebung eine Krönung des gewöhnlichen Daseins sieht, daß sie Leipzig oder Sedan, Schillers hundertsten oder Kaiser Wilhelms neunzigsten Geburtstag als Festtage feiert, die die Vollendung schwerer Arbeitswochen bedeuten. Statt dieser gesunden und wohlthätigen Feier der echten Festtage schwelgte die Zeit vielmehr in dem Arrangieren pathetischer Momente ohne höhere Bedeutung. Das war das Verhängnis König Friedrich Wilhelms IV. (1795—1861). Der König, der sehr schlecht schrieb, hat zu den besten Rednern deutscher Nation gehört. Seine Rede beim Kölner Dombaufest ist ein Prunkstück, um dessentwillen jeder antike Rhetor gepriesen würde. Aber was bedeutete dieses Fest? Es gab keiner Tradition den Abschluß, es leitete keine neue ein. Es war ein isolierter Akt, an dem sich ein von Geist und Wohlwollen überströmendes Fürstenherz für Ideale begeisterte, die ringsum kein Echo fanden. Der König dürstete nach solchen Augenblicken; er besaß, wie ein französischer Geschichtschreiber von seinem Wesens- und Leidensgenossen Karl Albert von Savoyen gesagt hat, „die Leidenschaft des Ungewöhnlichen". Große Feierlichkeiten, Eröffnung von Ständen, Einweihung von Kirchenbauten — das hebt ihn aus dem verhaßten Alltagsleben; mit den deutschen Farben um den Arm hält der preußische König einen theatralischen Aufzug. Jedem Fürsten bringen Hoffeste und Paraden, die Pflicht des „Repräsentierens", die Gewohnheit, alle Menschen in Gala zu erblicken, die Gefahr nahe, das einfache Alltagsleben zu übersehen; der Romantiker will dies gar nicht bemerken. So gerät der Verehrer Friedrichs des Großen weit ab von den Bahnen des Monarchen, der in stiller prunkloser Arbeit der erste Diener seines Staates

sein wollte; und indem er das Schlichte verachtete, entglitt ihm das Große.

Diese beständige Anspannung, diese Jagd nach dem feierlichen Moment verrät sich schon in den Physiognomien. Mit der Zeit der ruhig-vornehmen Dichtergesichter, Chamissos, Uhlands, Rückerts, geht es zu Ende wie mit der der klassisch schönen Poetenköpfe, Arnim, Brentano, Novalis. Eine neue Physiognomie tritt auf, unruhig arbeitende, von innerer Anstrengung durchfurchte Gesichter: Heine, Grabbe, Hebbel. Übergroße Stirnen, tiefe Augen werden zum Merkmal des Dichterkopfes wie vorher die malerische Unordnung der Haare und die kühn geschlungene Halsbinde à la Byron. Die Poeten lassen sich in tiefem Sinnen abkonterfeien, das gedankenschwere Haupt auf den Arm gestützt oder doch nachdenklich gesenkt; so ruhig wie Chamisso, Rückert, Fouqué, Arndt sitzt keiner mehr auf seinem Stuhl, den Beschauer gemütlich anblickend oder vergessend. Es giebt keine naiven Dichter mehr. Nur vereinzelt taucht noch ein Poet auf, der wie Mörike und (teilweise wenigstens) wie Freiligrath die alte Unbefangenheit der Kerner und Eichendorff, der Raimund und Rückert besitzt und beim Dichten vergißt, daß es ein Publikum giebt. Die schreckliche Rechenkunst, durch die der mit Wortwitzen und fader Sentimentalität arbeitende **Saphir** (1795—1858) wahre Triumphe feiern konnte, bedeutet nur das Extrem einer in der ganzen Litteratur liegenden Krankheit, und Gutzkow hat hundertmal mehr von seiner Absichtlichkeit, als gut war.

Berechnend, tendenziös ist auch die Gruppe der orthodoxen Romanschriftsteller. Wir nehmen sie hier trotz des zeitlich verschiedenen Auftretens ihrer Theilhaber als eine Einheit. Geistliche versuchen der weltlichen Litteratur den Wind aus den Segeln zu nehmen, wie einst in der altdeutschen und mittelhochdeutschen Zeit Otfrid von Weißenburg und Heinrich von Melk ihre Erbauungspoesie gegen die „unsittliche Laiendichtung“ gestellt hatten.

J. Chr. **Biernatzki** (1795—1840) ist ein entschiedenes Talent. Er ist nicht, wie der orthodoxere Meinhold und der reaktionäre Bitzius, vor allem Polemiker, sondern mehr auf positive Erbauung gerichtet. Als Pfarrer auf einer kleinen Nordseeinsel mit fünfzig Einwohnern erlebte er die furchtbare Überschwemmung des Jahres 1825, die Kirche und Pfarrhaus verschlang und nur den alten goldenen Abendmahlskelch von 1549 übrig ließ. Dies Erlebnis machte ihn zum Dichter. Er schloß sich älteren theologischen Roman-

schriftstellern wie de Wette und Theremin mit seinen „Wanderungen auf dem Gebiete der Theologie im Modekleide der Novelle“ an, aus denen noch Th. Storm eine Erzählung geschöpft hat. Aber litterarischen Wert hat nur ein Band der Sammlung: „Die Hallig oder die Schiffbrüchigen auf dem Eiland in der Nordsee“ (1836). Hier wird zuerst ein modernes Lieblingsthema angeschlagen: die „Mésalliance“, bei der nicht der Unterschied der socialen Stellung, sondern der von Bildung und Weltanschauung den Keim des Verderbens mit sich führt. Die Bildungsstufen sind mit Feinheit geschieden; in Oswald ist der bald so beliebte Typus des „ausgebrannten Herzens“ nicht schlecht getroffen. Aber freilich predigt der Pastor zu viel, und freilich wird die Bekehrung schließlich doch ziemlich gewaltsam herbeigeführt. In der Wahl des Themas aber liegt nichts Geringes; und die Fischerromantik war angeregt, die dann über Th. Storm zu Pierre Loti geführt hat.

Wilhelm Meinhold (1797—1851) ist aus ganz anderem Holze geschnitzt. Hat in dem Holsteiner Biernatzki mehr das elegische Element der See gewirkt, so hat dieser Sohn der Insel Usedom etwas von der trotzigen Entschlossenheit des Lotsen, der sein Schiff durch Sturm und Strudel in den Hafen führen will. Seine frühe Selbständigkeit erweckt ihm Jean Pauls Gunst und Goethes Wohlwollen für seine „Individual-Poesie“. Goethe sieht Meinholds Talent auf die poetische Darstellung persönlicher und landschaftlicher Zustände beschränkt. Nur um so entschiedener versucht Meinhold sich in romantischer Poesie. Er verfaßt die „Bernsteinhexe“ (1843 auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. gedruckt, geschrieben seit 1838), in der Form eines chronikalischen Berichts die erfundene Geschichte einer „Hexe“ aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Nachträglich behauptete Meinhold, er habe mit der Fiktion nur die Bibelkritik der Zeit ad absurdum führen wollen: die so sicher Epochen des Sprachgebrauches glaubten abgrenzen zu können, sollten einen Roman des 19. Jahrhunderts für eine Chronik des 17. Jahrhunderts halten. Niemand hat ihm das glauben wollen, schon weil Meinhold einen derartigen Erfolg gar nicht abwartete, sondern, durch den Beifall beim großen Publikum befriedigt, bereits 1844 selbst den Schleier lüftete. Gewiß liegt auch wirklich einfach nur eins jener Maskenspiele vor, wie bei Karl Postls Verwandlung in Charles Sealsfield. Genau so hatte, worauf man mit Recht verwies, der im gleichen Jahre mit Mein-

hold geborene August Hagen (1797—1880), Kunsthistoriker und Novellist zugleich, schon zehn Jahre früher in seinen „Norica“ (1827) erdichtete nürnbergische Künstlergeschichten als historisch ausgegeben; und Wilibald Alexis, nur ein Jahr jünger, ließ 1823 gar seinen Roman „Walladmor“ für ein Werk W. Scotts ausgeben. Noch W. Wackernagel (1806—1868) mystificierte seine Freunde mit nachgemachten mittelhochdeutschen Gedichten. Das lag in der Liebhaberei der Zeit. Meinhold sehnte sich nach stärker fühlenden, stärker bewegten Zeiten; nach aufregenden Erlebnissen dürstete er wie Sealsfield. Ihm konnte, als er der Gegenwart den Rücken kehrte, die idyllische Ruhe der Hallig an der Nordsee nicht genügen, noch weniger die Schlichtheit altchristlicher Vorzeit, in die nach Herders und Goethes Vorbild sein Amtsbruder Ludwig Theobul Kosegarten (1758—1818) mit der Nacherzählung alter Legenden (1804) gewandert war. Die wildeste Seite der blutigsten Zeit suchte Meinhold sich aus. Kein Wunder, daß die nach „Emotionen“ hungernde Zeit das aufregende Buch mit Jubel aufnahm, daß es eine englische Lady übersetzte, Heinrich Laube es dramatisierte. Kein Wunder auch, daß die nach stärkster „Suggestion“ verlangende Kritik des jüngsten Englands den vergessenen Autor wiederentdeckt und die „Bernsteinhexe“ für den einzigen deutschen Roman erklärt hat. Wirkungsvoll ist das Buch allerdings, die düstere Stimmung der Personen, die unheimliche Freude am Grauenhaften, die Selbstbetäubung in der Grausamkeit sind mit großer psychologischer Wahrheit gemalt. In feineren Kunstwerken haben Theodor Storm, Gottfried Keller und andere den Chronikenton des 17. Jahrhunderts nachgebildet; aber die innere Verwandtschaft mit den Geistlichen des dreißigjährigen Krieges giebt Meinhold einen Vorsprung vor ihnen. Freilich gelang ihm auch nur dies eine Werk. Er ahmte sich selbst (1847) in „Sidonia v. Bork, die Klosterhexe“ nach und starb über einem Roman aus der Reformationszeit, der stark katholisierte. Das entsprach der romantischen Feindschaft seiner Zeit gegen allen Rationalismus.

Aus dieser Stimmung erwächst auch das Schaffen des größten Vertreters der tendenziös-reaktionären Litteratur. Jeremias Gotthelf ist kein Halbtalent, dem aus Zufall einmal ein Werk gelingt; er ist im Gegenteil eine so starke Begabung, wie wir wenige in der Geschichte unserer Litteratur zu nennen haben. Über hundert elegante Macher ragt die knorrige Riesengestalt des Schweizer Pfarr-

herrn empor. Ihm war es innere Notwendigkeit, abzuschildern, was er sah; nicht wohlthätige Absichten oder Zuspruch von Gönnern haben ihm, wie Biernatzki und Meinhold, die Feder in die Hand gedrückt. Und dennoch ist auch er immer ein Dilettant geblieben, der es verschmähte, die Kunst zu lernen, vielleicht der genialste Dilettant unserer Litteratur, aber doch kein Künstler. Nicht sein „Realismus“ hat ihn gehindert, seine Kräfte zur vollsten Entfaltung zu bringen, sondern seine Tendenz. Weil er immer vor allem Polemiker war, weil ihm mehr an der Vernichtung seiner politischen und religiösen Gegner lag als an der reinen Darstellung, deshalb ist er auf der Mitte des Weges stehen geblieben, den Gottfried Keller zu Ende schritt.

Wir haben die heikle Frage der „Tendenzpoesie“, die beim „Jungen Deutschland“ und bei den Revolutionsdichtern brennend wird, nicht systematisch zu erörtern. Mit wenigen Worten müssen wir aber doch unsere Auffassung darlegen. Sie geht einfach dahin, daß ein echtes Kunstwerk einheitlich sein muß. Ist ein Dichter nun ganz und gar erfüllt von einer „Tendenz“, so wird sie ihn auch beim Anschauen der Welt ganz und gar beherrschen. Lucretius war ganz und gar beherrscht von der philosophischen Tendenz des Epikureismus, Luther ganz und gar erfüllt von der religiösen Tendenz der Reformation, Uhland ganz und gar eingenommen von der politischen Tendenz des „alten guten Rechts“. Tendenz und Anschauung war für sie nicht zweierlei; sie sahen ihre Ideen in den Dingen, die sie betrachteten. Deshalb ward das Lehrgedicht des Lukrez ein echtes Kunstwerk, ward das Lied „Ein' feste Burg ist unser Gott“ eine mächtige Hymne, ergriffen Uhlands Zeitgedichte die Herzen auch seiner Gegner. Ob die Tendenz objektiv „berechtigt“ ist oder nicht, geht uns hier nichts an; war sie subjektiv berechtigt, so hat die Litteraturgeschichte nur dies anzuerkennen. Anders aber ist es, wenn Tendenz und Anschauung auseinanderfallen. Der Dichter sieht in die Welt, giebt wieder, was er gesehen — und fragt sich dann: was folgt daraus? Er hängt der dichterisch wiedergeborenen Wirklichkeit einen Zopf von Moral oder Politik an, der unwahr wirkt, weil die lebendigen Dinge nicht so predigen. Das zerstört die Einheit des Kunstwerkes. Man fühlt: der Autor vergewaltigt die Wirklichkeit; man empfindet: die Lehre ist ihm wichtiger als das Leben. Und wenn dies „Tendenzdichtung“ heißt, so ist sie Sünde, und um so mehr, je größere Talente

sie schädigt: schlimmer bei Gutzkow als bei Meinhold, schlimmer bei Bitzius als bei Gutzkow.

Albert Bitzius (1797—1854), am 4. Oktober 1797 in der berühmten Siegesstadt Murten geboren, war von 1832 bis zu seinem Tode am 22. Oktober 1854 Pfarrer zu Lützelflüh im Kanton Bern. Er war fast vierzig Jahre alt, als er zur Feder griff, um seine geistlich-pädagogische Wirksamkeit zu erweitern; und diesem späten Beginn folgte eine rasche Produktion. 1841 erschien sein bedeutendstes Werk: „Uli der Knecht“, 1850 G. Kellers Liebling, die kleine Erzählung „Elsi, die seltsame Magd“, 1852 die besonders charakteristische Schrift „Zeitgeist und Berner Geist“. Eine Entwickelung ist in seinen zahlreichen Büchern kaum wahrzunehmen, höchstens eine eigensinnige Steigerung der Schwächen und Unarten; ebensowenig hat aber die rasche Produktion der Kraft und Sicherheit seiner Darstellung in den letzten Werken etwas genommen.

Jeremias Gotthelf, wie Bitzius sich als Schriftsteller nannte, hat der Neigung der Zeit zum Maskenspiel nur mit diesem lebenslänglich durchgeführten nom de guerre nachgegeben, ohne übrigens seine bürgerliche Stellung, Namen und Heimat je verbergen zu wollen. Er giebt sich durch und durch wie er ist: als Schweizer und zwar als Altberner, als Pfarrherr und zwar als strenger Orthodoxer, als Volkspädagog und zwar als radikal reaktionär. Ja er giebt sich viel mehr als nötig selbst; er tritt viel zu stark mit seiner Persönlichkeit, seinen Figuren ins Licht.

Vermöchte man nur diese unerträglichen Zwischenreden, diese krassen Kontrastfiguren, diese grell unkünstlerischen Bestrafungen der liberalen Gottesleugner, die verarmen, und Belohnungen der konservativen Gläubigen, die reich heiraten, aus den Werken zu streichen! Die kunstlose Komposition wäre schon zu ertragen. Keller schrieb sie einem „herben puritanischen Barbarismus“ zu, „welcher die Klarheit und Handlichkeit geläuterter Schönheit verwarf“. Gewiß lag einige Absichtlichkeit auch in diesem Gegensatz zu der Technik der ihm verhaßten Schriftsteller, gerade wie der herbe Realismus alle Schönmalerei Lügen strafen sollte. Vor allem aber schadete hier doch ein wirklicher Mangel an Kunstverständnis. Gerade auch in Gotthelfs eigenem Sinne hätten ja doch die Geschichten noch viel stärker und sicherer wirken müssen, wäre die Tendenz nicht so aufdringlich hervorgetreten. Ihm aber war die Ehrlichkeit des unaufhörlichen Bekennens viel wichtiger als alle Kunst. Die Zeit war

stürzen, hat etwas von der aristophanischen Kraft, den Schmutz als eine Elementarmacht erscheinen zu lassen, die den gesittetsten Menschen plötzlich ergreifen und überschwemmen kann. Wer aber meint, der Berner Realist sei nur hier in seinem Element, der lese die zarte Erzählung von Elsi: wie das reine Gemüt unberührt und unverletzlich durch alle Not und Gefahr hindurchschreitet und im Tod die ersehnte Vereinigung mit dem Geliebten findet, den ein edler Stolz im Leben ihr fern hielt. Und diese Geschichte mußte dem platten Effekthascher Salomon von Mosenthal (1821—1877) in die Hände fallen, dem Autor der berüchtigten „Deborah“ (1850), der daraus seinen „Sonnwendhof“ (1856) machte und alles hineintrug, was Gotthelfs stolzer Realismus, seine Verachtung wohlfeiler Effekte, seine Ehrlichkeit dem Stoff ferngehalten hatte!

Neben Bitzius steht, ein Geringerer, doch kein Geringer, Abraham Emanuel Fröhlich (1796—1865) als konservativ-polemischer Dichter. Pfarrer im Kanton Aarau, ward er durch persönliche Erfahrungen vom Rationalismus zur Orthodoxie bekehrt; aus persönlichen Erfahrungen floß auch seine schriftstellerische Thätigkeit hervor: Lieder, Novellen, wirksame Satiren, und vor allem die ausgezeichneten „Hundert neuen Fabeln“ (1825), die des von Goethe gerühmten Friedrich Adolf Krummacher Parabeln (1805) an Frische, Kraft und Originalität, wenn auch nicht an klassischer Formgebung übertreffen.

Es ist, als sei nach langer Pause die Lust und Kunst zu erzählen wieder erwacht. Die alten Meister greifen zu der lange beiseite gelegten Erzählung: Goethe in den „Wanderjahren“, Tieck mit dem ganz frischen Strom seiner Novellen. Zschokke sammelt seine Schriften, Eichendorff vollbringt den glücklichen Wurf seines „Taugenichts“; und neben Heine, der mit den „Reisebildern“ einen ungeheueren Erfolg erzielt, neben Jeremias Gotthelf und Fröhlich tritt eine ganze Reihe von Erzählertalenten mit Erstlingen oder Hauptwerken hervor. Auch Ranke ist ja doch ein Meister der Erzählung und zwar vom ersten Range; und den beiden größten Söhnen des Jahres 1796, Immermann und Platen, fehlt dies Talent nicht, mag es auch bei Platen stark zurücktreten.

Karl Spindler (1796—1855) besitzt wie Karl v. Holtei und Gustav Freytag die leichte Erzählungsmanier des Schlesiers; er ist in Breslau geboren. In der unerschöpflichen Leichtigkeit der Erfindung läßt Spindler sich dem älteren Dumas (1803—1870)

vergleichen, dem er auch in der tiefen Schattierung der Bösewichter ähnelt; aber in der Erfassung eines großen historischen oder ethnographischen Hintergrundes überragt er ihn. Der „Jude“ (1827), der zur Zeit des Konstanzer Konzils spielt, steht hinter Meinholds „Bernsteinhexe“ kaum zurück, der „Jesuit“ (1829) darf sich mit Schilderungen nach Paraguay, in die später von Sealsfield so glänzend geschilderten Gegenden wagen, obwohl der Verfasser Deutschland und die Schweiz nie verlassen hat. In der Verwendung alter romanhafter Motive ist er sorglos; seine kräftige Anschauung, seine flotte Erfindung weiß doch stets neues Leben hervorzuzaubern, mögen die Dekorationsstücke noch so alt sein. Eine ganze Reihe gleich produktiver, gleich anspruchsloser, aber nicht so begabter Erzähler schließt sich an: Karl Aug. v. Witzleben (1773—1839), der als „August v. Tromlitz“ schrieb, ein Weimaraner; Franz van der Velde (1779—1824), wieder ein Breslauer; der unerschöpfliche, gezierte Hannoveraner Wilhelm Blumenhagen (1781—1839), der feinere Heinrich Smidt (1798—1867) aus Altona. Dann aber kommt, weitaus der Bedeutendste, Willibald Alexis (1798—1871). Von Schriftstellerinnen ist besonders Henriette Paalzow (1788—1847) zu nennen, deren Roman „Sainte Roche“ (1839) besonders auch wegen seiner moralisch-liberalen Tendenz großen Beifall fand. Auch an Rehfues ist hier nochmals zu erinnern, und dem schwäbischen Vorläufer entspricht als letztes Glied dieser Kette wieder ein Schwabe, W. Hauff. Fast jedes von diesen leichten Talenten sucht sich mit der Zeit eine besondere Domäne für seine historischen oder ethnologischen Romane aus: van der Velde Schweden und Norwegen, Tromlitz das Deutschland des dreißigjährigen Krieges, Smidt den Seeroman und, eine neue Spezialität, die Schauspielernovelle („Devrient-Novellen“ 1852), Willibald Alexis die Geschichte Brandenburg-Preußens.

Etwa von 1821—1850 fließt diese breite Masse leichter, aber gewandter Erzählungslitteratur, dann setzt mit den „Rittern vom Geist“ (1850) ein Roman von neuen Ansprüchen ein und mit Storms „Immensee“ (1852) eine ganz anders geartete, lyrische Novelle. Jenes Menschenalter aber hat an lesbarem Erzählungsstoff mehr gebracht als fast die ganze übrige neuere deutsche Litteratur. Man wird kaum eine dieser Geschichten mehrmals lesen — Willibald Alexis' und etwa noch Holteis beste Schriften ausgenommen; einmal wird man sie nie ohne Vergnügen lesen. Sie haben fast alle etwas

von dem „Biedermeierischen“ der Epoche, in der sie entstanden, etwas breit Ausmalendes, behaglich Moralisierendes; sie sind am Ofen in der Stube zu lesen, nicht wie Goethes Romane auf dem grünen Rasen, nicht wie Storms Novellen im Garten in der Mondscheinnacht. Man fühlt fast stets den Abstand, der den philiströsen Autor von den wagelustigen Helden Smidts, den Aristokratinnen der Paalzow, den Abenteurern van der Veldes trennt; aber der Verfasser ist so gutherzig, und die Geschichte rollt sich so glatt ab, daß wir über alle Stillosigkeiten weghören. Es ist die goldene Zeit der „Schmöker“; aber aus diesen „Leihbibliotheksromanen“, an denen sich die Frauen und Töchter heiß lasen — man denke an die Schilderung der sich in die Armut hineinlesenden Familie in G. Kellers „Grünem Heinrich“! — erwuchsen doch Schöpfungen wie die des Jeremias Gotthelf und die von Willibald Alexis die großartigsten Dorfgeschichten und die bedeutendsten historischen Romane unserer Litteratur!

Die dankbaren Zeitgenossen übertrieben wohl auch ihren Dank, zumal wenn Landsmannschaft oder persönliche Schicksale ihnen den Erzähler wert machten. Das gilt von Karl v. Holtei, dem Schlesier, und W. Hauff, dem Schwaben. Karl v. Holtei (1798—1880) hat ein abenteuerliches Leben geführt und das Schicksal der fahrenden Leute selbst kennen gelernt, das sein Roman „Die Vagabunden“ (1851) so anschaulich schildert, wie seine Autobiographie „Vierzig Jahre“ (1843—1850) von den eigenen Erlebnissen erzählt. Die Beliebtheit erst seiner Liederspiele („Der alte Feldherr“ 1829, „Die Wiener in Berlin“ und „Die Berliner in Wien“ 1825—1826) mit ihren unendlich volkstümlichen Liedern („Denkst du daran, mein tapferer Lagienka“, „Fordere niemand mein Schicksal zu hören“, „Schier dreißig Jahre bist du alt“), dann seiner schlesischen Romane („Christian Lammfell“ 1853, „Die Eselsfresser“ 1860) machte den schönen Greis mit dem prachtvollen wallenden Barte, den weißen Locken, dem malerischen Schlapphut und dem kühnen Faltenwurf des Mantels zuletzt fast zu einem Klassiker, dessen achtzigsten Geburtstag ganz Deutschland mitfeierte. — Und was für ihn das Greisenalter that, das vollbrachte für Wilhelm Hauff (1802—1827) der frühe Tod. Der schlanke Jüngling mit dem feinen Kopf voll blonder, gelockter Haare ward selbst für L. Uhland eine Art Gegenstück zu Th. Körner, ein auf dem Schlachtfeld der Poesie gefallener Held. Wir können auch das nicht ohne Widerspruch gelten

lassen. Als Sänger besaß Hauff wie Holtei die Gabe, volkstümliche Klänge sich glücklich anzueignen, und sein „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod" gewann durch des Dichters eigenes Schicksal nachträglich eine rührende Vertiefung, die dem etwas leeren Gedicht „Steh' ich in finstrer Mitternacht" fehlt. Aber gerade vom Helden hatte dieser weiche, schwankende Charakter gar zu wenig. Die Anekdote, die Gutzkow erzählt: Hauff habe den „Mann im Mond" (1826) gehabt in der Manier des vielbeliebten Clauren geschrieben, und erst auf seinen Rat sei daraus eine Parodie auf den süßlich-unsittlichen Vielschreiber geworden — diese Anekdote hat bei Hauffs ganzem Wesen nur zu viel Wahrscheinlichkeit. Nirgend hat man in seinen „Mitteilungen aus den Memoiren des Satan" (1826), in Novellen wie „Des Kaisers Bild" (1828) den Eindruck subjektiver Wahrheit: die umlaufende Meinung über Studentenwesen, die süddeutsche Geringschätzung Berlins, der verbreitete Napoleonkultus werden als dankbare Motive, als effektvolle Stimmungen aufgenommen. Nun gar die „Bettlerin vom Pont-desarts" mit ihren sentimentalen Effekten verdiente es, was ihr widerfahren ist: von Nathaniel Sichel gemalt zu werden. „Jud Süß" ist viel besser und hat glückliche Momente; aber die unheilschwangere Situation wird doch auch hier in ein verliebtes Maskenspiel gewandelt; dem tiefen Ernst der frommen altprotestantischen Prälaten und Beamten Württembergs steht der Feuilletonist verständnislos gegenüber, und am Schluß verderben gar einige stillose Späße die Wirkung. Aber gerade die letzten Arbeiten Hauffs hätten eine ernstere Weiterentwickelung erhoffen lassen, wie sie ja auch Th. Körner durchzumachen hatte. „Lichtenstein" (1826) ist eine der glücklichsten Nachahmungen Walter Scotts, besonders in den humoristischen Partien, obwohl eine Nachgiebigkeit gegen Zeitstimmungen in dem lustigen Zerrbild des Schreibers auch hier mitspielt. Das Buch wirkt anmutig und leicht, wie wir in Schwaben die Bergschlösser auf einer mäßigen Höhe freundlich ins Thal blicken sehen; sieht man allzu nahe hin, so ist freilich manche Mauer nur aus Pappe aufgeklebt und manche Figur nur mit vergänglichen Farben angestrichen. Aber der leicht hinerzählte Roman fordert kein solches genaues Nachprüfen. Die „Phantasien im Bremer Ratskeller" (1827) aber, mit Heines Trinkerphantasie im Nordsee-Cyklus fast genau gleichzeitig, sind ein in sich vollendetes Werk von seltenster Grazie und Liebenswürdigkeit, leicht und süß wie

Champagnerschaum und neben Heines Gedicht die erste originelle Neugestaltung der Trinkerpoesie in dem Meere unserer dem Horaz und den Vaganten des Mittelalters nachgesungenen Weinlieder.

Ich glaube nicht, daß mich der märkische Lokalpatriotismus ungerecht macht, wenn ich Willibald Alexis (1798—1871) hoch über seine zahlreichen Mitbewerber um den Kranz der Epik stelle. Wilhelm Häring — denn auch er wie Sealsfield und Gotthelf trennte seinen bürgerlichen Namen von dem künstlerischen — ist Holteis specieller Landsmann; aber der Sohn Breslaus entstammt zugleich einer alten Familie hugenottischer Réfugiés, und er kam früh nach Berlin. Wie Holtei hatte er mancherlei Schicksale durchzumachen; teilte er doch mit seinem großen Zeitgenossen Balzac (1799—1850) sogar die Freude an kaufmännischen Unternehmungen und hat das Seebad Heringsdorf begründet. Hauffs kurze Laufbahn schloß mit der Redaktion des Stuttgarter „Morgenblattes“; die lange Thätigkeit von Alexis begann gleich mit der Leitung von Zeitschriften: seit 1830 redigierte er den Goethe und der Romantik über Gebühr verhaßten „Freimütigen“, ein Blatt voll nüchterner und zuweilen philiströser, aber keineswegs unverständiger Kritik. Alexis gab aber die Redaktion bald auf, freilich nur, um später wieder die der „Vossischen Zeitung“ zu übernehmen. Sein ziemlich zahmer Liberalismus zog ihm von Friedrich Wilhelm IV. ein eigenhändiges strafendes Billet zu, was G. Herwegh zu dem Epigramm reizte:

> Unser gnädigster Herr, seht, welch ein Freund des Pikanten:
> Mit Höchsteigener Hand salzt er die Häringe ein!

Als der Dichter in Ruhe die Ergebnisse seiner Thätigkeit genießen wollte, gönnte ihm das Schicksal nicht das glückliche Alter Holteis: ein schweres Leiden überfiel ihn in seiner idyllischen Zurückgezogenheit in Arnstadt in Thüringen und raubte ihm Bewegung und Gedächtnis. Nach elf Jahren bitteren Leidens ist er am 16. Dez. 1871 gestorben.

Alexis' Kritiken und Biographien, seine zum Teil nicht schlecht geratenen Novellen und seine Dichtungen sind vergessen; nur „Fridericus Rex, unser König und Herr“ hat eine gewisse Volkstümlichkeit behauptet. Seine Sammlung interessanter Kriminalgeschichten in dem mit Chamissos Freunde Hitzig geleiteten „Neuen Pitaval“ (seit 1842) haben eine symptomatische Bedeutung als Vorläufer der neuen Kriminalnovelle, die dann besonders der Politiker und Jurist J. D. H. Temme (1798—1881) mit unermüdlichem Eifer

angebaut hat; aber litterarisch zählen sie nicht. Selbst Alexis früheste Romane, die W. Scotts Art bis zur Täuschung des Publikums kopierten („Walladmor“ 1823, „Schloß Avalon“ 1827), sind nur eben zu erwähnen. Aber zu immer größerer Anerkennung gerade in neuster Zeit hoben sich seine historischen Romane aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte.

Von all den zahllosen Nachahmern Walter Scotts war es noch keinem in den Sinn gekommen, von dem großen Schotten in der Gesamtauffassung zu lernen. Das Detail sah man ihm ab: Auswahl kulturhistorisch interessanter Momente, reiche Ausstattung mit historisch genauem Kostüm, gelegentliche Einmischung von Archaismen, Sprüchen, Liedern. Aber das war doch alles für den „großen schottischen Zauberer“ nur Mittel zum Zweck; die Hauptsache blieb ihm, eine heroische Biographie seines geliebten Vaterlandes zu geben. Das hat aber aus seinen Romanen erst Willibald Alexis herausgefühlt; und aus diesem Verständnis erwuchs ihm die große Konzeption einer dichterischen Biographie Preußens. Er hat damit dann seinerseits mehrfach Nachahmung gefunden; so bei Hermann von Schmid (1815—1880) mit seinen lebendigen Romanen aus der bayerischen Geschichte. Die Hansestädte, die welfischen Lande, das Elsaß verdienten wohl einen analogen Versuch.

Willibald Alexis setzte mit einem Gipfelpunkt preußischer Geschichte: ein mit der Zeit Friedrich des Großen in dem Roman „Cabanis“ (1832). Familienerinnerungen sind in der Schilderung der Réfugié-Familie verwertet — wieder ein günstiges Moment, das er mit seinem großen Vorbild Walter Scott teilt. Schon hier hält Willibald Alexis sich von aller Schönfärberei fern und giebt den wirklichen Alten Fritz, nicht eine melodramatische Figur im Stil des Napoleonkultus; der König erscheint plötzlich unter den Soldaten und spricht mit ihnen, wie er es wirklich that, und es fällt kein pathetisches Wort. Aber manche Schwere des Stils, überflüssige Episoden, zu viel indirekte Berichte zeigen eine von dem Dichter übrigens nie vollständig überwundene Unbehilflichkeit. Es folgen der „Roland von Berlin“ (1840) mit prächtig anschaulichen Bildern aus dem Leben der mittelalterlichen Junker und Philister, „Der falsche Woldemar“ (1842) und dann die drei besten Stücke: „Die Hosen des Herrn von Bredow“ (mit dem „Wärwolf“, 1846—1848), „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ (1852) und „Isegrimm“ (1854) — Reformation und Napoleonische Zeit; endlich, ein schwächerer Nachzügler,

„Dorothe" (1856) mit dem Großen Kurfürsten. Die Hohenzollern-Porträts dieser Romane übertreffen an historischer Ähnlichkeit die Habsburger in Grillparzers Dramen; nirgends aber ist ein Buch um sie nur herumgeschrieben: der eigentliche Held ist das brandenburgisch-preußische Volk. Und als echter Historiker geht Willibald Alexis liebevoll auf den Boden ein, dem diese große Volksindividualität entsprossen ist. Die Poesie der märkischen Landschaft hat er entdeckt, eine stille, ernste Poesie der hohen Kiefern und stillen Seen — weitab von der malerischen Großartigkeit der amerikanischen Urwälder, wie Sealsfield, von der bezaubernden Schönheit der neapolitanischen Küste, wie Rehfues sie damals malte. Hier wächst ein ernstes kräftiges Volk auf, zum Erobern geschaffen und zum Festhalten. Der trotzige Bürgermeister des alten Berlin, der dem Kurfürsten nicht dienen will, ehe der steinerne Roland durch die Straßen wandert, und Kurfürst Joachim, der sich gegen Luther und die neue Zeit wehrt — sie sind von einem Blute; der Große Kurfürst, Idealist und Realpolitiker zugleich, und die Kämpfer der Freiheitskriege — sie sind Kinder der gleichen Mutter. Dieser Boden schenkt nichts; entrissen muß ihm alles werden, sogar die Poesie; ist aber die Kiefer emporgeschossen aus dem dürren Erdreich, dann hält sie mit starken Wurzeln den Boden fest, in dem sie sich zur Höhe aufgerungen. Da entsteht kein Volk von leichtlebigen Sängern; ihr Blut fließt schwer, und ihr Witz kann grimmig werden wie der in der Not des Vaterlandes verbitterte „Isegrimm". Ergeben sie sich aber einmal der Verführung, dann sind sie verloren, wie Alt-Berlin in seinem lockern Leben, wie das Berlin vor 1806 in der Frivolität seiner vom Hof und vom Ausland verdorbenen Sitten. So erhält besonders „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" zugleich eine nationalpädagogische Tendenz. Es ist der geistreichste Roman Härings, obwohl sich die Kriminalgeschichte etwas zu breit macht; die Typen der preußischen Hauptstadt um die Wende des Jahrhunderts sind mit erstaunlicher Anschaulichkeit hingezeichnet vom Minister bis zum Fischweib, und die Landpartie der Philisterfamilie ist so lebenswahr wie das Diner zu Ehren Jean Pauls. Und wieder sind die historischen Porträts zu bewundern: der König, in seinen wenigen Worten sicher hingestellt, der große Minister Stein und ihm gegenüber Graf Haugwitz mit seinem unwahren Rousseautum; und Madame Braunbiegler (eigentlich hieß sie Madame Dutitre), die prachtvolle reiche Bürgersfrau, die Goethen mit den

angebaut hat; aber litterarisch zählen sie nicht. Selbst Alexis früheste Romane, die W. Scotts Art bis zur Täuschung des Publikums kopierten („Walladmor“ 1823, „Schloß Avalon“ 1827), sind nur eben zu erwähnen. Aber zu immer größerer Anerkennung gerade in neuster Zeit hoben sich seine historischen Romane aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte.

Von all den zahllosen Nachahmern Walter Scotts war es noch keinem in den Sinn gekommen, von dem großen Schotten in der Gesamtauffassung zu lernen. Das Detail sah man ihm ab: Auswahl kulturhistorisch interessanter Momente, reiche Ausstattung mit historisch genauem Kostüm, gelegentliche Einmischung von Archaismen, Sprüchen, Liedern. Aber das war doch alles für den „großen schottischen Zauberer“ nur Mittel zum Zweck; die Hauptsache blieb ihm, eine heroische Biographie seines geliebten Vaterlandes zu geben. Das hat aber aus seinen Romanen erst Willibald Alexis herausgefühlt; und aus diesem Verständnis er... ihm die große Konzeption einer dichterischen Biographie Preu... Er hat damit dann seinerseits mehrfach Nachahmung gefunden... bei Hermann von Schmid (1815—1880) mit seinen lebe... Romanen aus der bayerischen Geschichte. Die Hansestädte, d... sischen Lande, das Elsaß verdienten wohl einen analogen ...

Willibald Alexis setzte mit einem Gipfelpunkt preußisch... schichte: ein mit der Zeit Friedrich des Großen in dem ... „Cabanis“ (1832). Familienerinnerungen sind in der Sch... der Réfugié-Familie verwertet — wieder ein günstiges Mo... er mit seinem großen Vorbild Walter Scott teilt. Schon ... Willibald Alexis sich von aller Schönfärberei fern un... wirklichen Alten Fritz, nicht eine melodramatische Figur ... Napoleonkultus; der König erscheint plötzlich unter de... und spricht mit ihnen, wie er es wirklich that, und ... pathetisches Wort. Aber manche Schwere des Stils, übe... soden, zu viel indirekte Berichte zeigen eine von dem Di... nie vollständig überwundene Unbehilflichkeit. Es folge... von Berlin“ (1840) mit prächtig anschaulichen Bi... Leben der mittelalterlichen Junker und Philister, „De... mar“ (1842) und dann die drei besten Stücke: ... Herrn von Bredow“ (mit dem „Wärwolf“, 1846—1... die erste Bürgerpflicht“ (1852) und „Isegrimm“ ... mation und Napoleonische Zeit; endlich, ein schw...

die verbreitete Verweichlichung witterte, fuhr er wutschäumend über den Übelthäter her. 1827 erschien sein von geistreichen Bildern und schiefen Urteilen überfülltes Buch „Die deutsche Litteratur“: ein kecker Versuch, Tieck statt Goethes zum Leitstern der deutschen Schriftsteller und Leser zu machen. Gleich folgte dann (1828) Tieck selbst mit der großen Vorrede zu seiner Ausgabe von Lenz' Schriften, dem ersten großartigen Versuch einer deutschen Litteraturgeschichte seit „Dichtung und Wahrheit“; denn Menzel giebt Beschreibung und Polemik, nicht Geschichte. Tieck erklärt nun freilich Goethe hier für den wahrhaft deutschen Dichter schlechtweg; aber er hat dabei doch recht viel „zu mäkeln und zu wählen“ und spielt den jungen Wolfgang gegen den Minister von Goethe, den Dichter gegen den Menschen aus. Das bleibt etwa der Standpunkt seines Schülers Immermann: bei theoretischer Bewunderung für Goethe praktisch überall ein Mäkeln, Beanstanden, Besserwissen.

Karl Immermann (1796—1840) läßt im „Münchhausen“ selbst „den bekannten Schriftsteller Immermann“ auftreten:

> Es war ein breitschulteriger, untersetzter Mann, der seinen Wanderstock bei jedem Schritte mit Energie auf die Erde stieß. Er besaß eine große Nase, eine markierte Stirn, deren Protuberanzen jedoch mehr Charakter als Talent anzeigten, und einen feingespaltenen Mund, um den sich ironische Falten wie junge spielende Schlangen gelagert hatten, die jedoch nicht zu den giftigen gehörten . . . Nicht allein in dem Antlitze dieses Mannes, sondern überhaupt in seinem ganzen Wesen war eine eigene Mischung von Stärke, selbst Schroffheit, mit Weichheit, die hin und wieder in das Weichliche überging, sichtbar.

Diese Mischung läßt sich leicht psychologisch erklären. Immermann war ein Sohn des altpreußischen Beamtentums, und mit diesem ersten Beamtenstand der Welt teilte er das feste Pflichtgefühl, die unbedingte Ehrenhaftigkeit und Wahrhaftigkeit — und das Bedürfnis der Subordination. Aber ganz natürlich erwuchs in dem kraftvollen Jüngling eine durch persönliche Erlebnisse gesteigerte Verstimmung gerade gegen die Art dieser Kreise, denen er durch Abstammung und eigenen Beruf — er war Richter — angehörte; und so kam er völlig ins Fahrwasser der Romantik. Von ihr hat er das überstarke Selbstgefühl des Künstlers, die Geringschätzung des wirklichen Lebens, die Verachtung der Konventionen, die ihn nach einem Jahrzehnte dauernden Liebesverhältnis mit Elise v. Ahlefeldt, der (später geschiedenen) Gattin des berühmten

Worten begrüßt haben soll: „[illegible]
mauert in der Erden—"! [illegible]
Stück der Reihe: die „[illegible]
sonders das märkische [illegible]
in seiner „ruhigen und [illegible]
gleichzeitigen Romane in [illegible]
Wahrhaftigkeit, die Alexis [illegible]
den bedeutenderen [illegible]
teste Erzähler war, ihr [illegible]
er der einzige in diesem von [illegible]
dem man etwas von [illegible]
es bei ihm in der [illegible]

Der ultrakonservative [illegible]
Journalist von Berlin — [illegible]
in ihrer Art zu schreiben. [illegible]
Grundlage. Und darin [illegible]
aber doch auch Typen [illegible]

Der Zeitraum, in [illegible]
Emancipation von den [illegible]
auch dem Kampf [illegible]
wachen des [illegible]
politischen Interesses. [illegible]
reichen Wolfgang [illegible]
Sturmangriff [illegible]
aber hierin [illegible]
(1798—1873), ein [illegible]
fand in Stuttgart [illegible]
flußreichen [illegible]
sichten war er [illegible]
Jean Paul und [illegible]
durch und durch [illegible]
hergerichtet, [illegible]
daran glaubt; [illegible]
gischen [illegible]
links von dem [illegible]
soll: gegen die [illegible]
Revolutionäre, [illegible]
eines starken [illegible]
politischen [illegible]

doch mit imponierender Kraft angepackt: der Kampf zwischen der neu aufkommenden Maschinen-Industrie und den „alten Ständen“, vor allem dem Adel. Sein anmutiges komisches Heldengedicht „Tulifäntchen“ (1830) hatte dies Motiv schon scherzhaft angefaßt, der „Münchhausen“ nahm es wieder auf, und bei jedem Schritt hat Immermann seinen Wanderstock mit weitwirkender Energie auf die Erde gestoßen. Freilich verdirbt er die Einheitlichkeit des Zeitbildes in den „Epigonen“ durch zu viel litterarische Satire gegen A. W. Schlegel und das „Berlinertum“, durch zu häufigen politischen Spott auf Demagogen und Diplomaten. — In derartiger Satire, zumal litterarischer, schien seine „Geschichte in Arabesken“, der „Münchhausen“, ganz aufgehen zu sollen. Immermann sah als Grundfehler seiner Zeit eine innere Unwahrheit an, ein dilettantisches Spielen mit ererbten oder erborgten Rollen. Wie sehr er recht hatte, zeigt Ernst Schulzes typische Gestalt. Aber freilich ging er zu weit, wenn er nun ringsum nur „Epigonen“ sehen wollte — er hat das Wort in diesem Sinne geprägt —, nur die kleinen Söhne, die in den großen Stiefeln und Hüten der Väter als lächerliche Gernegroße umherpoltern. Und das war seine Rettung, daß er die Übertreibung erkannte. Münchhausen, der alte Lügenmeister Bürgers, sollte ein gleichsam mythologischer Heros werden, der Vertreter all der Lügenhaftigkeit der Zeit; und um ihn gruppieren sich die Standeslüge des heruntergekommenen Aristokraten, die Empfindsamkeitslüge der alten Jungfer Emmerentia, die Bildungslüge des Schulmeisters, der ein alter Grieche zu sein vermeint, und in zahllosen Vertretern die litterarische Lüge oder was Immermann dafür hielt: falscher Prunk der Rede bei Humboldt, falsche Geistreichigkeit bei Bettina, Raupachs Theaterkniffe, Justinus Kerners Geisterseherei. Aber Immermann selbst ertrug auf die Dauer den Aufenthalt in dieser Atmosphäre nicht. Gewaltige ernste innere Kämpfe hatten ihn gereinigt. Ihr erhabenes Denkmal ist der „Merlin“ (1832) — unter allen Versuchen, einen „Faust“ nach Goethe zu schreiben, der großartigste; ein gewaltiges Kampfspiel von dem Krieg zwischen Gott und Satan, zwischen „Welt“ und Ideal, zwischen Reinheit und Schicksal. Und darauf war sein bedeutendstes historisches Drama gefolgt, der „Alexis“ (1832), in dem der Dichter den romantischen Sohn der entschlossenen Staatsweisheit des Vaters opfert, aber auch diesen selbst, Peter den Großen, an seinem Werk verzweifeln läßt, weil er Menschenwerk

an Stelle der natürlichen Entwickelung des Volkes gesetzt hat. Als politischer Prophet hat sich freilich Immermann (wie auch sonst) hierin nicht bewährt. Aber die Hochachtung vor dem einfachen Volk war etwas Neues bei ihm, der sonst trotz aller romantischen Verehrung für Volkspoesie und Volksweisheit im Leben wie in der Poesie nur den Höchstkultivierten nachgegangen war. Und nun brach im „Münchhausen" diese neuentdeckte Quelle der Poesie durch. Als Gegenbild gegen all die Lüge und all das Maskenspiel der Gebildeten erwuchs der „Oberhof" — nicht die erste deutsche Dorfgeschichte, aber das erste realistische Landschaftsbild großen Stils in Deutschland. Eine Gestalt wie der Hofschulze war noch nicht gezeichnet worden — so rund und voll mit der Größe und den Schwächen altererbter Art und alterworbenen Ansehns. Das eigenartige Volksleben Westfalens treibt diesen „Patriarchen" hervor wie die Urwälder Sealsfields ihre Riesenbäume. Es sind nicht in der Art älterer Provinzialnovellen Bräuche und Redensarten dekorativ angehängt (wie etwa die „authentischen" Plakate und Redensarten in den Romanen der Goncourt), sondern alles hängt organisch zusammen wie bei Willibald Alexis. Dieselbe Zähigkeit, die der Hofschulze im Handel mit dem Roßtäuscher zeigt, hat dem geächteten Spielmann — einer prachtvollen Gestalt! — das Schicksal bereitet; das Hochzeitsfest zeigt das gleiche Haften an alter Art wie das Vehmgericht. Was thut es da, daß dies Fest seinen Ursprung der Hochzeit des Camacho im „Don Quixote" verdankt? Immermann, der ein starker Leser war und bei dem nur zu oft die Lektüre statt innerer oder äußerer Erfahrung Stoff und Form hergeben mußte, hat hier congenial nachgeahmt. Das deutsche Volk ist trotz Julian Schmidts Parole Gott sei Dank nicht nur „bei der Arbeit" zu finden: es hat auch noch Feste, es hat noch Gelegenheiten, bei denen sich ein frohes Gemeingefühl entfalten kann. Und bei einem solchen Moment das ehrenfeste Landvolk des protestantischen Westfalens zu überraschen, war ein genialer Einfall.

Immermann hat sich große Verdienste auch um die Hebung des Theaters erworben. In Düsseldorf, wo er seit 1827 angestellt war, fand sich ein seltener Kreis kunstverständiger Männer zusammen: die Maler Schadow, Bendemann und andere; der Dichter Üchtritz; der Kunsthistoriker Schnaase; eine Zeitlang Felix Mendelssohn. Immermann wußte das Interesse dieses auserwählten

Annette v. Droste-Hülshoff

A. Weger sculps.

[illegible]ung, wußte die Teilnahme des Publikums für seine Aufführungen Shakespeares, Calderons, Goethes, Tiecks zu gewinnen — [illegible]ch nur eine Zeitlang. Bei eigenen Arbeiten war dem Dichter [illegible] Verständnis für das Verhältnis zwischen Form und Gehalt [illegible] völligen Vergreifen versagt. Was wir bei Grillparzers Lyrik [illegible]ollten, eine völlige Taubheit gegen den Charakter metrischer [illegible]rmen, das bringt bei Immermann selbst in das Drama; er läßt [illegible] im „Alexis“ die harten, kalten russischen Großen in den [illegible]önen Strophenformen reden. Seine eigenen Gedichte macht diese [illegible]mpfheit fast unerträglich. Er ist hier der reine Bureaukrat; [illegible] befiehlt seinen Gedanken, daß sie eine bestimmte Uniform an[illegible]gen, und sie haben sich damit abzufinden; aber sie empören sich [illegible] Augenblicke. Und derselbe Mann beweist nun das feinste Stil[illegible]ühl, wenn es gilt, Goethes „Stella“ oder ein Stück von Calderon [illegible]ieren und zu inscenieren! So viel näher lag dieser Gene[illegible]tion noch die Bühne als das eigene Leben; so wahr ist Grill[illegible] Urteil über Tieck und seine Freunde gewesen: wenn sie Shakespeare als Brille aufsetzten, könnten sie trefflich sehen, sonst [illegible] sie aber blind.

Mit Immermann teilt sein berühmter Gegner **Platen** (1796 [illegible] 1835) den Mangel an unmittelbarem Formgefühl. Es ist dieser [illegible] der ganzen Epoche vielleicht das Einzige, was die Antipoden [illegible] Dichter gemein haben; als Menschen teilen sie die stolze Selb[illegible]igkeit — und ihre Folge, die Einsamkeit, das Verkanntwerden. An Platen hat die deutsche Nation immer noch eine Schuld zu [illegible]gen: sie muß endlich das Bild des „eiskalten Versesschmiedes“ [illegible] stellen und den Märtyrer seines Kunstideals in die ihm [illegible]renden Ehren einsetzen.

August Graf von Platen ist (24. Okt. 1796) in Ansbach [illegible]ren. Wie Annette v. Droste gehörte er einem vornehmen, aber [illegible]gehenden Geschlecht an; aber wenn sie im Gehege alter Tra[illegible]onen zu entschieden konservativer Gesinnung aufwuchs, ist er [illegible] liberal gewesen — als Politiker, nicht als Dichter und [illegible]oretiker. Da nahm ihn von früh auf die Sehnsucht nach [illegible] „Schönen“ gefangen. Wir wollen heut an das eine absolute [illegible]öne“ nicht mehr glauben; aber wir dürfen nicht vergessen, daß [illegible]ahrhunderten Herder und Goethe, Winckelmann und Lessing, [illegible] und Schinkel daran geglaubt haben. Sie waren fest [illegible], es gebe dauernde Normen der Schönheit; die Griechen

[illegible]

[illegible]

wegh Platen, wenn er, der Revolutionär, von dem vielgescholtenen „Aristokraten“ sang:

> Selten gewahrt ein Wandrer den Kranz hochglühender Rosen,
> Den du vor frevelnder Hand unter dem Schneee verbirgst.

Festgegründet steht Platen in seiner antikisierend-idealistischen Weltanschauung. Scheint er zu schwanken, zu orientalischem Formenglanz oder zu romantischem Märchenspiel zu irren — es gilt für ihn sein schöner Vierzeiler:

> Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
> Doch irrst du Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her.
> Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
> Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her!

Ja, er war viel zu fest; zu früh hatten sich seine Weltanschauung und seine Kunstlehre zu eherner Härte gefestigt. Seine erste größere Reise, in die Schweiz, läßt ihn 1817 als gereiften Künstler wiederkehren; seine durch emsigstes Feilen erworbene Kunstfertigkeit, der ernste, oft herbe .und scharfe Ton, die begrenzte Stoff- und Formenwahl haben sich von da an nur noch gesteigert, nicht verändert. 1824 betrat er den Boden Italiens, das ihm längst als gelobtes Land der Schönheit und Harmonie vorschwebte. Aber, wir sagten es schon einmal, er hatte nicht das Talent des Erlebnisses. Auch diese Erfüllung seines Lebenswunsches ward ihm kein Ereignis. Er ward nur immer starrer in seiner Kunst, seitdem ihn die Entfernung von der Heimat, von den Freunden, auch von den heftig befehdeten Gegnern trennte. Er vereinsamte völlig. Er hatte seine ganze Existenz der dichterischen Thätigkeit zum Opfer gebracht, sein Leben unablässigem Lernen gewidmet; es war ihm ernst mit seinem Ideal. Sein Leben aber blieb die Prosa, die er erst in Poesie übersetzen mußte. Nur einen malerischen Tod gönnte ihm das Schicksal, fern von der Heimat unter den Palmen von Syrakus (5. Dez. 1835).

Einsamer noch und noch unabhängiger hat Annette v. Droste (1797—1848) gelebt und gedichtet. Das fromme westfälische Edelfräulein bringt den größten Teil ihres Lebens auf dem weltentlegenen kleinen Gut zu, das der Mutter mit ihren beiden Töchtern geblieben war, als sie zu Gunsten des Stammhalters auf ihre Erbschaft verzichteten. Oder sie wohnt bei ihrem Schwager, dem romantischen Philologen Joseph v. Laßberg (1770—1855) der auf der Meersburg am Bodensee mittelalterliches Burgleben zu erneuern suchte, ein liebenswürdig sonderbarer alter Herr. Mehr noch als

hätten sie besessen und für immer festgele
aus jugendlich-unreifen Nachahmungen S
dichtung zur Selbständigkeit gelangt, bild
Stil aus persönlichem Inhalt und erlernte
bilden sich nicht ihre eigene metrische K
Künstlern; sondern wie ein Poet der Ren
Gedanken aus der Sprache des Alltags in
ein ganz eigentliches Übersetzen, wie in
sich: welches ist hierfür die klassische
wenn er litterarische Satire geben will,
vorbei, schiebt die Xenien, die Litteratur
(wie „Götter, Helden und Wieland“
bewunderten Engländers Pope beiseite
in die Komödie des Aristophanes: dies
Es kann auch einmal außerhalb Hellas
sein: so wird Hafis ihm für das Ghase
die Geschichtserzählung (in der er
unbedingtes Muster. Aber immer
sie erscheint ihm als Notwendigkeit
Genius. Dem Dichter schreibt er eine
Häßliche, das Haltlose zum Schönen
zeug aber sind eben die festen Re

> Um den Geist emporzurichten
> Um der Dinge Maß zu lehren,

Darum hat er seine „Verh
die Willkürlichkeiten des Schicksals
Ödipus“ (1829) gegen wirkliche
neuen Individualpoesie gerichtet.
voll; aber bleibende Bedeutung
schlachtung Müllners oder gar
dung Immermanns und Heines
hatten und von denen Heine sich
Angriffen persönlichster Art rächte
prächtigen Parabasen. Derselbe
gegen alle Poesie wandte, die
politische Willkür starke Worte
Gedichten, vor allem in jenen „
allein schon die Legende von
als die meisten Kritiker kannte

Dichterin saß unter streng katholischen, altadelig-konservativen Verwandten, die nicht begriffen, was sich in diesem Herzen regte: dies moderne Bedürfnis, zu erleben, die Regungen der Natur in der eigenen Seele zu fühlen als den Pulsschlag Gottes. Wohl hatte sie Freunde, die auch für die Ausgabe ihrer Gedichte sorgten — keine geringe Aufgabe bei der winzigen, kritzeligen Handschrift des kleinen nervösen, oft an unerträglichem Kopfschmerz leidenden Fräuleins, das wie ihre fromme Sanggenossin Luise Hensel, sich über den ersten besten Fetzen Papier beugte und hastig das Diktat ihrer Seele hinwarf, während die langen braunen steif gedrehten Locken auf den Tisch hingen. 1837 erschien die erste Sammlung ihrer Gedichte, aber niemand beachtete sie. Der Wetteifer mit jüngeren Dichterfreunden, mit Levin Schücking (1814—1883), mit Ferdinand Freiligrath (1810—1876), erweckt plötzlich in der still und mutlos gewordenen Dichterin eine unglaublich fruchtbare Springflut von Gedichten (Winter 1841—42), die dann 1844 mit mäßigem Erfolg veröffentlicht wurden. Sie ist nie verbittert geworden; aber daß der Ehrgeiz sich regte, der verdienten Lorbeer forderte, das konnte keine Lehre von der Heiligkeit bescheidener Stille hindern.

Und stärker noch bäumte sich oft in ihrer Brust eine andere Macht auf, ein anderer Feind: der Zweifel. Die gläubige Katholikin hat nie ein Dogma angezweifelt; aber ihrer Natur, die so stark fühlte, so scharf das Nächste erblickte, war es Bedürfnis, auch Gott selbst unaufhörlich zu fühlen, seine Allgegenwart zu sehen. Und dann kommen schwere Momente, in denen sie kämpft, in denen um sie her kein Gott zu spüren ist. Wie Jakob mit dem Engel, ringt sie da leidenschaftlich in der langen Reihe ihrer geistlichen Gedichte, die jedes Fest mit einem Gebet, einer Predigt, einer Betrachtung in verschlungenen Strophenformen und harten Versen begleitet („Das geistliche Jahr" 1851). Sie ist sonst mit zarter Keuschheit über ihre Erlebnisse schweigend fortgegangen; ihre Gedichte erzählen nichts von der hoffnungslosen Liebe, die sie hegte, von Enttäuschungen der Freundschaft, von vergeblichen Wünschen. Dies immer wiederkehrende Erlebnis aber drängt sich in die Beichte ihrer Lieder. Sie begehrt nach einem Starken, der sie überwindet und bindet; sie versenkt sich, um den Zuständen des „trockenen Herzens" zu entfliehen, in pathologische Zustände, wo Traum und Wahrheit, Ahnung und Gegenwart „im siedenden Gehirne" verschmelzen; mit unheimlicher Kraft zieht sie das Furchtbare an:

Und fester drückt' ich meine Stirn hinab,
Wollüstig saugend an des Grauens Süße.

Das klingt modern, hypermodern; das könnte in Dörmanns „Neurotica“ stehen wie bei seinem Meister Baudelaire. Und wirklich ist diese grenzenlose Fähigkeit des Nachempfindens leiser Bewegungen, diese Sensitivität und Nervosität ohne Beispiel in jener Zeit; und ohne Beispiel blieb es, wie sie doch aus all diesen kleinen Stößen und Zuckungen sich zu der Kraft einer streng geschlossenen Weltanschauung erhob. Der Anschluß an die Kirche that es nicht; der Wille der Individualität entschied. Ihre Gedichte zerfallen oft in hart aneinandergestoßene Verse; aber in jedem einzelnen Vers lebt sie selbst. Nie hat sie Zugeständnisse gemacht, nicht ihrer Zeit, nicht einmal dem Vers. Ihre rauhe Kunst behagte dem Publikum freilich nicht wie Ernst Schulzes süße Verse; und noch heut ist sie viel genannt, wenig gekannt. In der Meisterschaft intimer Lyrik aber, in der Fähigkeit, durch ihre Balladen die Stimmungen des Grauens, des Schreckens, der Reue und Versöhnung zu „suggerieren“ (ich nenne nur den wunderbaren „Spiritus familiaris des Roßtäuschers“), in der kraftvollen Nachzeichnung landschaftlicher Eigenart hat diese größte deutsche Dichterin alle Verskünstler ihrer Zeit so unendlich übertroffen und mehr noch übertroffen als Willibald Alexis mit der Größe seiner Gesamtauffassung oder Jeremias Gotthelf mit der Stärke seiner Anschauung die zahllosen Erzählertalente, die die Zeit vorzog.

Im Gegensatz zu den späten Erfolgen Immermanns, Platens, Annettens hat Heinrich Heine fast von Beginn seiner Thätigkeit Triumphe gefeiert; und wie nachhaltig war seine Wirkung! Nur mit der Nachwirkung der Schillerschen Dramatik läßt sich Heines Einfluß auf die deutsche Lyrik vergleichen; und auch in der Prosa hat er unverkennbare Spuren hinterlassen. Der Versuch fanatischer Feinde, ihm alle „eigentliche Bedeutung“ abzusprechen, dürfte durch diese Thatsache allein als erledigt gelten. Aber welche Bedeutung dieser merkwürdigsten Individualität der neueren deutschen Litteratur zukommt, das wird allerdings ein viel umfochtenes Problem wohl noch für Generationen bleiben.

Heinrich Heine ist von dem Glück, das den Dichter bei Lebzeiten begleitete (nicht so den Menschen!), auch noch nach dem Tode begünstigt worden. Er hat freilich so unverständige Lobredner und so verblendete Verkleinerer gefunden wie nur irgend Platen; aber

daneben Biographen und Kritiker von seltenstem Verdienst. Für die Lebensgeschichte hat Ad. Strodtmann mit großem Fleiß die Grundlage aufgebaut, dann hat sich besonders H. Hüffer, dem wir auch für Annette das Beste verdanken, große Verdienste um sie erworben. Um die Deutung und Würdigung der Gedichte und der Eigenart des Dichters hat Ernst Elster in seiner vortrefflichen Ausgabe sich verdient gemacht, weiter sind namentlich G. Brandes, W. Bölsche, K. Hessel und der Franzose Legras zu nennen. Durch die Arbeiten dieser Männer beginnt mehr und mehr ein wirkliches Verständnis an die Stelle phrasenhafter Urteile zu treten. Nur zu lange hat man es sich bequem gemacht und mit einem Schlagwort alles abthun wollen. Ganz ist das noch nicht überwunden.

Heines Stärke liegt in der Empfindung. Das mag paradox klingen, wenn man an den auflösenden Spott, an den kalten Hohn des Dichters denkt; es bleibt deshalb doch wahr. „Das Lied Heines", sagt Legras, „ist eine Nuance von Empfindung, eine Nuance von Gedanken". Diese Feinfühligkeit, die jede Empfindung und jeden Gedanken noch weiter analysiert, ist auf geistigem Gebiet das Gegenstück zu Annettens unerhörter Feinhörigkeit für jeden Bestandteil eines scheinbar einheitlichen Geräusches. Gröbere Organe fassen hier wie da nur einen Gesamteindruck; diese wunderbar geschärften Sinne zerlegen ihn in die Stücke seines Nach- oder Nebeneinanders. Dieser fast krankhaften Schärfe entspricht freilich auch bei Heine eine Schwäche: ein Unvermögen, größere Flächen zu überblicken, mächtige Einheiten zu würdigen. Trotz allen Deduktionen Bölsches ist Heine nie ein Philosoph gewesen, weil er immer nur Einzelheiten gesehen hat. Aber die sah er mit größter Schärfe. Der Blick, der eben noch träumerisch auf der Gewalt des Meeres geruht hat, muß den beteerten Schiffsjungen, der einen Hering gestohlen hat, oder das Fischlein, das mit dem Schwänzchen plätschert und dann von der Möve gefressen wird, unfehlbar wahrnehmen, sobald sie in sein Gesichtsfeld kommen. Nun aber ist das Leben so gestaltet, daß, wohin wir auch immer blicken mögen auf das erhabene Meer, immer bald uns solch ein Schiffsjunge oder solch ein Fischlein vor die Augen kommen wird. Wen ein starker Eindruck beherrscht, der wird dessen kaum gewahr; aber Heines Empfindung wird sofort erregt, und er giebt sie wieder, wie Jeremias Gotthelf den Schmutz auf den Stiefeln seiner majestätischen Großbauern abmalt. So entsteht das berüchtigte „kalte Sturzbad", das so oft Heines wärmste

Gedichte abschließt. Aber freilich ward früh eine Manier daraus. Schon in der „Nordsee“ hat er eine solche wirkungsvolle „Aprosdokese“ E. Th. A. Hoffmanns benutzt, um den Schwärmer aufwecken zu lassen: „Doktor, sind Sie des Teufels?“; später tritt nur zu oft die Abkühlung fast mit mechanischer Regelmäßigkeit ein.

Wie seine Empfindungen, so zerreißt auch seine Gedanken diese übergroße Sensitivität, die jeden Einfall in seine Nuancen zerteilt. Charakteristisch ist es, wie er in ironischer Weise diese Schwäche zu einer allgemein menschlichen macht. „Kein Mensch denkt“, sagt der alte Eidechs (im zweiten Kapitel der „Stadt Lucca“), „es fällt nur dann und wann den Menschen etwas ein; solche ganz unverschuldete Einfälle nennen sie Gedanken, und das Aneinanderreihen derselben nennen sie Denken“. Wer von dem Denken eine so „atomistische“ Auffassung hat, dem kann es natürlich auf ein paar Widersprüche nicht ankommen. Am allerwenigsten kann er ein strenger politischer Parteimann sein; ja einen eisernen Doktrinär wie Börne wird er gar nicht verstehen können. Börne meinte spöttisch, Heine sei der ehrlichste Mensch von der Welt: er könne um alles nicht einen Witz oder einen Einfall für sich behalten.

Man sollte nun meinen, eine solche Natur könne nur ganz disharmonische Leistungen hervorbringen. Ein Spielball des ewig bewegten Lebens, gezwungen, jeder Gedankenanregung ein Echo zu geben, könne er nur ein wirres Chaos von einzelnen Tönen und Einfällen zu stande bringen. Und dieser Dichter schafft melodische Lieder von bestrickendem Klang, schreibt wohlgeordnete Abhandlungen, disponiert den kleinsten Artikel mit unnachahmlicher Meisterschaft! Wie ist das möglich? Es ward dadurch möglich, daß Heine eine von Grund aus künstlerische, daß er insbesondere eine durchaus musikalische Natur war.

Es ist eben doch nicht ganz richtig, was wir vorhin aussprachen, daß er alle Eindrücke wiedergeben mußte. Ein rein gestimmtes Instrument läßt nur die Obertöne erklingen, die zum Grundton einen Accord bilden. So griffen auch Heines feinfühlige Organe aus der unbegrenzten Menge kleiner Eindrücke nur die auf, die zu dem Grundton klangen. Die Dissonanz sogar ist künstlerisch berechnet. Oder vielmehr — denn der Ausdruck „berechnet“ verkennt das Unwillkürliche in diesem Vorgang — sie sogar wird nur deshalb aufgenommen, weil sie zu dem Grundton in einem musikalisch möglichen Intervall steht.

Heines Leben ist bekannt genug. Das Geburtsjahr zwar steht nicht fest; doch scheint er 1797 (am 13. Dezember) geboren zu sein. Seine Vaterstadt war Düsseldorf, die kunst- und festfreudige alte kurfürstliche Residenz. Die Lust zu fabulieren hatte er eher von dem Vater, einem harmlosen Epikureer und träumerischen Geschäftsmann, als von der klugen und energischen Mutter. Fromm waren beide Eltern nicht, doch lebten sie durchaus in der Atmosphäre alttraditionellen jüdischen Familienlebens, mochte auch der Vater als Lieferant auf Kriegszügen des Herzogs von Cumberland, die Mutter durch eifrige und vielseitige Lektüre (sie kannte auch Latein und Englisch) ihren Horizont erweitert haben. Das Kind ward von katholischen Patres am Gymnasium unterrichtet und war mehr persönlichen Neckereien als religiöser Gehässigkeit ausgesetzt, auch hierin glücklicher als Börne. Über der Familie schwebte wie eine Art Hausgott der Name des großen Onkels Salomon Heine, eines ungebildeten, aber in seiner Art genialen Kaufmanns, der eins der größten Bankhäuser Deutschlands stiftete und unter seinen angeheirateten Erben die Träger der Namen Richelieu und Ney de la Moskwa und einen souveränen Fürsten (allerdings bloß den von Monaco) zählen sollte. Salomon Heine, ungemein wohlthätig, aber herrisch, ist Heinrich Heines Vorsehung und sein Unglück gewesen. Der witzige Mann hatte den geistreichen Neffen gern, ohne von seinen Gedichten das Geringste zu verstehen; als ein Versuch, aus dem Sohne des verarmten Samson Heine einen Geschäftsmann zu machen, kläglich verunglückt war, gewährte er ihm die Mittel zum Studium und später wiederholt reichliche Unterstützungen. Der unselbständige Jüngling gewöhnte sich so an eine halb parasitische Existenz, und die Gnadengeschenke des Oheims wurden ihm unentbehrlich. Als sein Vetter nach dem Tode Salomons sie verkürzen wollte, entstanden jene unseligen Streitigkeiten, die den kranken Dichter noch vollends zerrütteten und sein nicht eben starkes moralisches Ehrgefühl zu völliger Würdelosigkeit umwandelten. Auch die Rente, die das französische Ministerium dem „Flüchtling" zahlte und die er immerhin bei seinen politischen Artikeln verrechnen mußte, hätte er ohne jene Vorübung vielleicht nicht gesucht.

Heine studierte in Göttingen Jura, nachdem er vorher in Bonn seine allgemeine Bildung erweitert hatte und dort A. W. Schlegel näher getreten war. Er führte das übliche Burschenleben ohne großes Behagen, las aber viel und lernte allerlei. 1821 ging er

nach Berlin und eignete sich im Salon der Rahel den geistreichen Umgangston der Berliner Gesellschaft an, trat aber auch der dissoluten Romantik E. Th. A. Hoffmanns und seiner Genossen näher. Andere Einflüsse kamen hinzu. Wilhelm Müller hat er selbst in einem Brief dafür gedankt, daß er ihm den Rhythmus des Volksliedes vermittelte; er kam dem Ton des liebenswürdigen Lyrikers so nahe, daß dieser dann auch seinerseits wieder Klänge aus Heines Liedern aufnahm.

1822 erschien die erste Sammlung seiner Gedichte, 1823 die beiden Tragödien „Ratcliff“ und „Almansor“ nebst einem lyrischen Intermezzo. Die meisterhafte Kunst, eine Gedichtsammlung zu einem zugleich einheitlichen und abwechselungsreichen Kunstwerk zu gestalten, die bald das „Buch der Lieder“ (1827) aufweisen sollte, besaß der junge Dichter noch nicht; erstaunlich bleibt es, wie rasch er sich diese von Legras mit feiner Kennerschaft analysierte Gabe erwarb. Denn in diesen Erstlingen von 1822 und 1823 herrscht noch ein fast naives Nebeneinander gewisser, jedesmal möglichst ausgeschöpfter Stimmungen vor; Abtönung, Schattieren, dramatische Steigerung fehlen noch fast völlig. In dem einzelnen Gedicht aber ist Heine schon ganz Dichter; vieles hat er nie zu übertreffen gewußt.

Heine ist sich wohl bewußt, wie schwer seiner nervösen Sensibilität jedes Festhalten einer einzelnen Grundstimmung wird. Eben deshalb sucht er mit einem gewissen verzweifelten Trotz gewisse Haupttöne festzuhalten. Vor allem geben den Gedichten die „Traumbilder“ ihren Charakter. Um sich von der Störung der wirklichen Welt zu isolieren, transponiert Heine, der übrigens selbst ein Virtuos des Träumens war, seine Empfindungen in die Stille des Traumlebens. Ungestört kann er hier die Geliebte (oder die Geliebten), den Nebenbuhler, die Hochzeit der begehrten und umworbenen Cousine, der ältesten Tochter seines Onkels Salomon, umformen; die Wünsche werden Erlebnis, die Befürchtungen erträumtes Schicksal: „Ich lag und schlief und schlief recht mild —“.

Zwei Heldinnen hat diese Liebeslyrik Heines vor allem: Josefa, die Tochter des Scharfrichters von Düsseldorf mit ihrem langen blutroten Haar, die er wohl am leidenschaftlichsten geliebt hat, und jene Cousine, der er eifrig und erfolglos den Hof machte. Und da kam über ihn jene schlimme Art der Zeit: mit den eigenen Gefühlen zu spielen. Er übersetzt sich in einen Märtyrer der unglücklichen Liebe. Er drapiert sich als Heros zweier mißglückter

Tragödien voll romantischer Phrasen und unglücklicher Anspielungen. Und doch ist es nicht ganz unwahr, wenn er einmal versichert: „Ich hab' mit dem Tod in der eigenen Brust den sterbenden Fechter gespielt". Denn für diese Natur mit ihrer unaufhörlich sich bewegenden Beobachtung war jede Konzentration auf ein Gefühl von durchdringendem Schmerz begleitet, kam die lebhafte Nachempfindung eines gespielten Liebeswehs dem Gefühl mindestens gleich, das ein beliebiger ehrlicher, aber kühlerer Mensch bei dem wirklichen Erlebnis durchmacht.

Daher auch die Kraft in den „Romanzen". Eine ist darunter, die zu Heines größten Leistungen zählt: die „Grenadiere". Sicher empfand er bei aller Bewunderung Napoleons nicht, was ein Grenadier der Großen Armee bei der Nachricht von Waterloo fühlen mußte. Aber indem er sich in die fremde Seele versetzte, verdrängte er jedes Bedenken, jede Störung, die sonst sein Empfinden hätte kreuzen können; und aus der Macht dieser einheitlichen Stimmung erwuchs der großartig schlichte Ausdruck. Das Vorbild des Volksliedes kommt ihm zu Hilfe; das mächtige Lied: „Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot! Edward!" hat ihm vorgeklungen bei den Versen: „Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind". Und am Volkslied hat er auch die eminente Knappheit des Ausdrucks gelernt, die er nach Legras' treffender Beobachtung aus der Technik der volkstümlichen Ballade auf jedes Lied übertrug, während die lyrische Volkspoesie sich keineswegs durch Kürze auszeichnet.

Neu ist bei Heine, wie auch Legras hervorhebt, noch eine technische Eigenheit, die uns freilich seitdem durch zahllose Nachahmer geläufig geworden ist: Heine läßt seine Lieder ohne Überschrift. Allerdings wird das in der ersten Sammlung erst vorbereitet, indem einige titellose Gedichte wenigstens einen Gesamtnamen haben; aber noch im selben Jahr erscheinen von Heine Gedichte ohne jede Überschrift, nur mit Kollektivtiteln wie „Lieder", „Vierzehn Lieder". — Die Dichter des Mittelalters und die Volkssänger hatten individuelle Überschriften überhaupt nicht gekannt und höchstens Gattungsnamen über die Gedichte gesetzt. Aber seitdem die Lyrik an das gedruckte Buch angewachsen war, verstand sich eine wenn auch noch so banale Überschrift von selbst. Indem Heine sie aufgiebt, vermutlich nach dem Muster der Volkslieder, erreicht er zweierlei. Er betont, daß das einzelne Gedicht nur ein

Fragment und erst die größere Sammlung ein Ganzes ist und er führt uns unmittelbarer, gewissermaßen unter Verabschiedung jedes Vermittlers, in die Stimmung hinein, die gerade diese Verse erwecken sollen. Die scheinbare Formlosigkeit ist thatsächlich ein Sieg des musikalischen Elements in der Lyrik über die Buchpoesie. Die Überschriften erinnern daran, daß ein gebundenes Heft mit Inhaltsangabe vorliegt; die unsignierten Lieder scheinen aus der Luft vom Wind vor das Auge des Lesers geweht zu sein.

Daneben übt Heine in noch ziemlich schwachen Anfängerarbeiten seinen Prosastil und kehrt dann nach Göttingen zurück, wo er am 20. Juli 1825 als Doctor juris promoviert, nachdem er einen Monat früher zum Christentum übergetreten war. Eins wie das andere war für den Dichter bloß eine Formalität, durch die er sich eine bessere Stellung im Leben sichern wollte. Heine ist durch die Taufe noch viel weniger Christ geworden, als etwa Winckelmann durch seinen Übertritt Katholik wurde. Er hat sich im Gegenteil nie gescheut, die von ihm selbst gewählte Religion ebenso und noch bitterer mit Spott und Hohn zu überschütten als die angeborene. Im Grunde war ihm jede positive Religion verhaßt; mit dem Judentum verbanden ihn aber immerhin noch Kindheitserinnerungen und der Trotz, der durch immer wiederkehrende Hinweise seiner Gegner auf seinen Ursprung herausgefordert wurde. Er hat sich späterhin eine eigene Kampfstellung gegen das Christentum zurecht gemacht: als ein „Hellene“ sei er Feind des „Nazarenertums“, als weltfreudiger Heide geborener Widersacher der religiösen Weltentsagung. Etwas Richtiges ist darin. Diese nervöse Natur, die ganz darauf angelegt war, im Moment zu leben, fühlte in der großartigen Einheit und Geschlossenheit der christlichen (und der altjüdischen) Weltauffassung einen aufreizenden Vorwurf. Daneben war er aber viel zu sehr Aristokrat, um ernstlich bekümmert zu sein, wenn das Christentum den Vielen vieles fernhält. Er hat freilich jene Parole in die Welt hineingeschleudert, die dann das „Junge Deutschland“ so ungeschickt weitergab: „Der nächste Zweck aller unserer neuen Institutionen ist solchermaßen die Rehabilitation der Materie, die Wiedereinsetzung derselben in ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste“. Aber er meinte das doch nicht, wie Feuerbach, wenn der rief: „Essen und Trinken sind für sich selbst religiöse Akte . . . Heilig sei uns darum das Brot, heilig der Wein, aber auch heilig das Wasser.

Amen" (1843). Der Unterschied ist eben der, daß Feuerbach für das Recht aller auf alles kämpft, Heine nur an seine eigenen Ansprüche auf alles denkt. Er täuschte sich oft selbst darüber, hielt sich für einen Vorkämpfer der socialen Emanzipation, für einen Propheten der Zeit, in der ein Regen von Citronensaft die auf den Straßensteinen wachsenden Austern begießen sollte. Aber seine Grundstimmung blieb doch immer die, daß er nur selbst begehrte, was „Caviar fürs Volk" wäre.

Heine fühlt sich als „Hellene", weil er den Augenblick kennt, ehrt, verewigt; er sieht alle als Nazarener an, denen der Augenblick nichts gilt neben der Ewigkeit. So ist er der Vater des neueren Realismus und Impressionismus geworden, der Momentphotographie unserer Skizzenzeichner, der Stimmungsucherei. Aber hellenisch war daran doch nichts als das Grundelement der Wirklichkeitsfreude.

Er genoß sie eifrig und in allen Formen, in Hamburg, am Seestrande auf Norderney (1825—1826), in England (1827), in München als wenig arbeitender Journalist, endlich seit 1831 in Paris. Daß er sich dort so sehr wie Börne in seinem Element fühlte, hatte freilich ganz andere Ursachen als bei dem Politiker. Börne fesselte das politische, ihn das gesellschaftliche Leben. Die Kunst der Franzosen, im Moment zu leben, die Situation auszunutzen, die Eleganz der Umgangsformen, die Hochschätzung der Kunst waren ebenso viel Magneten für seine Seele; war doch der Rheinländer schon durch die Art seiner Heimat den Franzosen verwandt. Aber die Verpflanzung gedieh ihm so wenig wie Platen das ersehnte Exil zum Segen. Er geriet immer tiefer in Manier und in Unwahrheit. Die subjektive Wahrheit seiner ersten Produktionen fehlt nur zu viel späteren. Erst die furchtbaren Leiden seiner letzten Krankheit brachten wieder einen neuen, erschütternden Klang voller Wahrheit in seine Poesie. Er war von dem Leben seiner Heimat abgeschnitten und trotz allen ihn umgebenden Höflichkeiten isoliert auch in Paris; die Verbindung mit einer nichtigen Pariser Grisette stumpfte seine moralischen Ansprüche immer noch weiter ab; das durch Wolfgang Menzels klägliche Denunziation bewirkte Verbot seiner Schriften durch den Bundesrat (1835) legte ihm die Pflicht auf, den Märtyrer zu spielen, während er sich unter den Pensionen von der Familie und der französischen Regierung nicht übel befand. Ehrlich war er zuletzt nur noch, wo er haßte. Aber auch wo er

es nicht war, hat er nicht bewußt gelogen. Er hat sich eben nie als eine Einheit aufgefaßt, er hat nie einen Widerspruch mit früheren Stimmungen, Aussagen, Meinungen als solchen empfunden, sondern immer nur im Augenblick gelebt; nur präparierte er jetzt die gewünschten Momente, die einst von selbst über ihn gekommen waren. Bis zu seinem Tode blieb der Kranke Herr seines reichen Geistes und seines großen Genies; auf dem Krankenlager, von furchtbaren Schmerzen gepeinigt, mit matt geschlossenen Augenlidern malte er immer noch mit langen Bleistiften auf das Papier Verse von musikalischem Reiz, Sätze von blendendem Witz, Kapitel von fein berechneter Abrundung. Seit er wirklich den Tod in der eigenen Brust fühlte, spielte er nur immer verwegener mit der Form, mit den Gedanken, mit seinem eigenen Wesen; er ließ sich eine Bekehrung zum Gottesglauben durchleben, er dichtete sich zum politischen Vorkämpfer um — und immer war es seinem Geist gegeben, sich selbst zu überzeugen und zu täuschen. Weltberühmt wie kein deutscher Dichter seit Goethe ist er am 17. Febr. 1856 gestorben.

Heine ist vor allem Lyriker und ein so echter und unmittelbarer Lyriker wie wenige in der Weltlitteratur. Dennoch lernt man seine Eigenart nur dann ganz kennen, wenn man von den Reisebildern ausgeht. Denn hier haben wir das Bergwerk vor uns, in den Gedichtsammlungen nur das herausgesprengte Gold. Treffend hat Legras gesagt, das ganze Lebenswerk Heines sei eigentlich nur eine lange und wunderbare Galerie von Reisebildern.

Der Ausgangspunkt für diese charakteristische Produktion ist die berühmte „Harzreise“ (1824 geschrieben, 1826 erschienen). Es ist eine autobiographische Novelle. Nicht nur die Art, wie aus dem Text des Berichts die Lieder hervorwachsen, erinnert stark an die im gleichen Jahr erschienene Meisternovelle Eichendorffs, den „Taugenichts“. Vielmehr sind beide innerlichst verwandt. Der Dichter, den Heine von Göttingen auf den Harz wandern läßt, ist ein ins Romantische übersetztes Ebenbild seiner selbst. Er trifft unterwegs einen anderen Wanderer, den er — auf der thatsächlich vorgenommenen Reise wie auch im Buche — mit phantastischen Aufschneidereien anzuführen sucht. Der geht nun aber — eine für die ganze Zeit höchst charakteristische Episode! — auf den Spaß ein und spielt einen einfältigen Schneidergesellen; und da diese Kontrastfigur ihm prächtig „liegt“, glaubt Heine an die Maske und nimmt sie in seinen Bericht auf. Der Reisende, ein Herr Karl Dörne

aus Osterode, hat dann nach Erscheinen der „Harzreise" dies Spiel aufgedeckt, wobei der übermütige junge Doktor abgetrumpft worden war. So ist aber alles in diesem Buche. Wirklichkeit und Spiel, das Erlebnis und das Traumbild gehen ineinander über, Romantik und Realismus haschen sich. Es scheint uns deshalb durchaus irrig, von einer „Grundidee" des Büchleins zu reden, die etwa in der Opposition gegen alles konventionelle Philisterleben bestände. Die Grundidee ist nur die, daß Heine ein wirkliches, höchst einfaches Erlebnis poetisch ergiebig machen will. Er wiederholt seine Reise in Gedanken und fragt sich dabei fortwährend: was hätte nun hier geschehen können? und täuscht sich in eine romantische Liebesepisode, in eine übermütige Parodie burschenschaftlicher Freundschaftsbegeisterung, in Märchenstimmungen hinein. Aber all dies ist keineswegs „erfunden", sondern es ist nur die ganze Reihe wechselnder Momente, die jeder auf solcher Wanderung durchlebt, zu einer Kette abgerundeter, in der jedesmaligen Stimmung ausgestalteter Bilder geformt. Diese Kette ist aber zugleich durchkomponiert, so daß sich die einzelnen Stücke wirkungsvoll voneinander abheben; und ein Grundaccord tönt allerdings überall mit, der jener angeblichen „Grundidee" nahesteht: es ist die Sehnsucht nach einem vollen, ausfüllenden Gefühl im Gegensatz zu den Hohlheiten und Halbheiten der Professoren, Burschen und Schneidergesellen.

Hiermit ist aber in gewissem Sinne die Grundform vorgezeichnet nicht nur für alle größeren Dichtungen Heines, sondern auch für alle seine Gedichtsammlungen. Es sind wirklich alles Reisebilder. Die geistreichen Artikel über englische und französische Zustände, die zum Teil ganz genialen Bücher über deutsche Dichtung und Philosophie, die Streitschriften gegen Wolfgang Menzel und die Schwaben sind in der gleichen lässigen Wandermanier gehalten; nur fehlen hier die Gedichte. Und der „Atta Troll" und das „Wintermärchen" sind ebensolche Wanderromane; nur ist der Reisebericht hier der Versform angepaßt. Überall aber bleibt dies das Schema: Heine geht eine bestimmte, genau abgesteckte Strecke durch und sucht jeden Moment individuell zu beleben, jeden in seinem Charakter, bald witzig, bald sentimental, bald kosmopolitisch, bald deutschpatriotisch — immer aber hält er dabei eine gewisse Grundstimmung fest, zu der jedes Einzelstück mit künstlerischer Feinheit abgetönt wird. Daher sind seine Schriften bei aller scheinbaren Zerfahrenheit so einheitlich in der Gesamtwirkung. Die Lieder und die Witze, die

Bilder und die pathetischen Stellen wirken nicht wie aufgenähte Ornamente — so wirken sie nur zu oft bei Brentano —, sondern wie Produkte einer momentanen Notwendigkeit. Momentane Notwendigkeit — dies Wort bezeichnet vielleicht Heines poetische Kunst wie sein Schicksal im Leben am deutlichsten.

Unter dem Titel „Reisebilder“ erschien noch im selben Jahre (1826) die „Harzreise“ mit Gedichtcyklen in meisterlicher Anordnung verbunden. Der wichtigste ist die „Nordsee“. Nach Inhalt und Form gehört sie zu den originellsten Leistungen Heines. Der Schüler des Volksliedes und der Romantiker wird hier erst ganz selbständig.

Am meisten hat der Inhalt gewirkt. Die Poesie des Meeres hat Heine erst für die deutsche Dichtung entdeckt. Natürlich ist es, daß gerade ihm das Meer ungeheuern Eindruck machen mußte: immer bewegt, in wechselnden rhythmischen Bewegungen doch immer eine Grundform; jeden Augenblick durch Beleuchtung, Wind, Bewegung von Schiffen oder Fischen geändert und doch stets von großartiger Gesamtwirkung, so mußte ihm die Nordsee wie ein Ideal der eigenen Poesie erscheinen. Doch dies allein erklärt es noch nicht, wie von so vielen, die das Meer vom Strande beschauten, er erst die poetische Fruchtbarkeit der See entdeckte. Es ist geradezu eine Frage der sinnlichen Organisation: es gehört ein auf Momentbilder gerichtetes Auge dazu, um die Individualität der Seestimmungen wahrzunehmen. Auch Goethe hat „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ mit wunderbarer Kunst des Rhythmus gemalt; aber wie die Odyssee und wie die Mythologie des Volkes kannte er nur zweierlei: das stille, ruhig daliegende, und das vom Wind bewegte Meer. Heine versetzt sich in die Individualität der See; er belauscht diese nervöse Organisation, die sich an jeder kleinen Klippe bis tief hinein in den Horizont blutig stößt, die bei jedem leisen Ändern des Himmels ihr Gesicht ändert, die unter einer scheinbaren Unveränderlichkeit Sturm und Ebb' und Flut und manche Perle birgt. Und jede Stimmung giebt er wieder mit der Schärfe des Beobachters, steigert sie durch mythologische oder menschliche Staffage — und löst sie durch neue Eindrücke ab, wie eine neue Welle dahin rollt über die anderen, von dem Kiel eines fernen Schiffes erregt.

Dazu stimmt auch die wunderbare Kunst des Rhythmus. Heine gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die es nie verschmäht

haben, für ihre Kunst zu lernen. Das Volkslied und Wilhelm Müller trafen wir schon unter seinen Vorbildern; Romantiker wie A. W. Schlegel und Brentano, volksmäßige Sänger wie Hölty, Klassiker wie Goethe stehen daneben. Aber Heine benutzt diese Muster so individuell wie das traditionelle Traumbild. Bölsche hat es sehr fein hervorgehoben, wie er in die von Goethe und Novalis übernommenen „freien Rhythmen" ein ganz neues Prinzip hereinträgt: den Gegensatz zu der herkömmlichen metrischen Symmetrie; er hat ausgeführt, wie des Dichters genialer Versuch, die Gleichmäßigkeit der Abstände durch ein feines Abwägen der musikalischen Accente zu ersetzen, der Bewegung vorspielt, die jetzt in der Malerei lebendig ist, wo der Amerikaner Whistler und andere Schüler des „Japonismus" die Symmetrie durch „Proportionalität", durch ein malerisches Ausgleichen der Asymmetrie zu ersetzen streben.

Der zweite Teil der Reisebilder (1827) bringt besonders das „Buch Le Grand", der dritte (1830) die „Reise von München nach Genua" und die „Bäder von Lucca"; als Nachträge erschienen dann noch (1831) die „Englischen Fragmente". Diese gehören der Art nach mit den Berichten an die „Allgemeine Zeitung" zusammen, die als „Französische Zustände" (1833) und „Lutetia" (1854) in Buchausgabe erschienen. Es sind politische, künstlerische, sociale Stimmungsbilder, die besser geordnet sind als Börnes Briefe aus Paris; aber die belebende Kraft seiner leidenschaftlichen Teilnahme kann Heines Technik nicht ersetzen. Das „Buch Le Grand" ist ein geistreicher Versuch, in der Art der Romantik „mit Worten Musik zu machen", ein Trommelwirbel zu Ehren Napoleons, den Heine von der Figur eines rührend tragikomischen Veteranen schlagen und durch den er sich zu allerlei Einfällen anregen läßt. Die „Bäder von Lucca" samt ihrer Fortsetzung, der „Stadt Lucca", bilden den Übergang von der phantastischen autobiographischen Novelle der „Harzreise" zu den satirischen Zeitgedichten wie „Atta Troll". Den Grundton bildet in den „Bädern" die höchst unanständige, moralisch und litterarisch gleich unwürdige Verunglimpfung Platens, in der „Stadt Lucca" die Vergleichung der christlichen Hauptkirchen. — Witzig sind die „Bäder von Lucca" gewiß, und die Betrachtungen in der „Stadt Lucca" sind mehr als das, sie sind wirklich geistreich. Aber die widerliche Atmosphäre des Ganzen läßt hier wie in den fragmentarischen autobiographischen „Memoiren

des Herrn von Schnabelewopski“, wie in den „Florentinischen Nächten“ einen ästhetischen Genuß auch nur an dem Witz nicht aufkommen. Nur wo Heine seine Prosa ganz mit dem Geist des Witzes erfüllt, wie in dem „Denunzianten“ (1837), oder dem höchst amüsanten „Schwabenspiegel“ (1839), da hat man daran die Freude, die die meisterhafte Ausübung eines großen Talentes immer gewährt.

Heines Witz ist dem der Romantiker nahe verwandt, und wie dieser hat er sich an dem reichsten Humoristen Deutschlands, an Jean Paul, herangebildet. Seine Kraft liegt mehr in überraschenden Vergleichungen, als in der Gabe, irgend eine Vorstellung bis zu ihren unmöglichsten Konsequenzen zu führen — der Gabe, auf der besonders Swift, Voltaire, Lichtenberg ihre geistreichen Witzgebäude errichten. Heines Witz wächst aber, trotz den Einflüssen Jean Pauls und auch Byrons, aus seiner ganzen Organisation so notwendig hervor wie seine Poesie. Denkt er in Italien an den deutschen Sommer, so tritt ihm zwar die Vorstellung der grünen Bäume und Wiesen vor die Augen, sofort aber auch die geringere Wärme: „Unser Sommer ist nur ein grün angestrichener Winter“. Sofort personifiziert er ihn und versieht ihn, wie den Meergott in der Nordsee, mit dem stehenden Symbol des frierenden Philisters: „Sogar die Sonne muß bei uns eine Jacke von Flanell tragen, wenn sie sich nicht erkälten will“. Diese Verkoppelung des leuchtenden Sonnengottes mit der schnöden Jacke von gelbem Flanell wirkt höchst komisch, weil sie mit so überraschender Schnelligkeit geschieht; das Prinzip aber ist das alte der romantischen Ironie, das etwa bei Hoffmann trockene Bureaudiätare und indische Seher Arm in Arm wandeln läßt. Diese Schnelligkeit ist aber auch wirklich etwas Neues, neu wie die Knappheit von Heines volksliedartigen Balladen, neu wie die minutiöse Beobachtung der Wellenschattierungen. Besonders gern verwendet Heine hierfür auffallende Epitheta; das berühmte „épithète rare“, das in der französischen Litteratur eine solche Rolle spielt, daß Edmond de Goncourt die besten ihm gelungenen Fälle triumphierend aufzählt wie ein Indianer die Skalps seiner Opfer, hat vor den Franzosen Heine und seine Schule virtuos gehandhabt. Auch hier geht ihm zwar Byron voran; Heine citiert einmal selbst Byrons Ausdruck: „Wellington mit seinem hölzernen Blick“. Aber das ist nur kühn ausgedrückt; es heißt doch eigentlich nur: Wellington mit dem Blick einer Holzpuppe. Nicht im Ausdruck, sondern in der Beobachtung liegt dagegen der Witz, wenn

Heine sagt: „Der Wirt trug einen hastig grünen Leibrock“. Die auffallende Farbe läßt die raschen eiligen Bewegungen des hin und her springenden Wirtes doppelt auffallen; das „hastig“ gehört wirklich nicht bloß zum Leibrock, sondern zur Farbe. Goethe sagt einmal von Lichtenberg: wo er einen Witz macht, liegt ein Problem verborgen; von Heine könnte man sagen: wo er einen Witz macht, verbirgt er eine subjektive Wahrheit. Man muß sich hüten, über seine Scherze hochmütig fortzugehen; oft genug sind es wirklich nur bizarre Einkleidungen von Wahrheiten, denen er selbst nicht ganz traut. Wie tief hat er z. B. seiner Zeit ins Herz geblickt, wenn er sagt:

> Unsere Reiselust entsteht überhaupt durch jene irrige Erwartung außerordentlicher Kontraste, durch jene geistige Maskeradelust, wo wir Menschen und Denkweise unserer Heimat in jene fremde Länder hineindenken und solchermaßen unsere besten Bekannten in die fremden Kostüme und Sitten vermummen. Denken wir z. B. an die Hottentotten, so sind es die Damen unserer Vaterstadt, die schwarz angestrichen und mit gehöriger Hinterfülle in unserer Vorstellung umhertanzen, während unsere jungen Schöngeister als Buschklepper auf die Palmbäume heraufklettern.

Das trifft nicht nur die Maskerade der ethnologischen Romane unserer Tromlitz und van der Velde, sondern es geht auch noch mit weitreichender psychologischer Tiefe auf mancherlei kosmopolitische Brüderträume und romantische Europamüdigkeiten der Zeit.

Den bezeichnendsten Ausdruck findet Heines blitzschnell kombinierender Witz in den berühmten komischen Reimen. Wohl ist hier wieder Lord Byron als Vorgänger zu nennen; aber der deutsche Dichter hat ihn unendlich übertroffen. Worte und Wortverbindungen, die es sich nie hätten träumen lassen, daß sie sich reimen können, hängen plötzlich mit einer solchen Selbstverständlichkeit aneinander, als wären sie seit Vater Opitz nie unverbunden vorgekommen: Brutus: die Menge thut es; oder gar in dem übermütigen Abschiedsgedicht an seinen Bruder:

> Max! du kehrst zurück nach Rußlands
> Steppen, doch ein großer Kuhschwanz
> Ist für dich die Welt —

Natürlich, die beiden Reimworte stimmen gar nicht, weniger noch als die zahllosen unreinen Reime bei Heine (enthält doch das berühmte „Leise zieht durch mein Gemüt“ überhaupt nur unreine Reime). Aber er setzt sie so keck hin, daß wir keinen Zweifel wagen; fast scheint es, wie einmal der französische Kritiker Lemaître

von einem Humoristen seiner Nation sagt, als seien das vorbestimmte Harmonien, bei der Sprachschöpfung bereits beabsichtigt und nun endlich gelungen!

Von dieser wunderbaren Begabung des neuen Reims geben die „versificierten Reisebilder“ die genialsten Proben. Heine selbst hat den „Atta Troll“ so benannt, und es ist kein Zufall, daß dies Meisterstück seiner satirisch-romantischen Poesie gerade Freiligrath und die beständige „Janitscharenmusik“ seiner grellen Reime verspottet. Heine sah in dem Bestreben Freiligraths, durch gesuchte, auffallende, bunte Reimworte seine Gedichte aufzuputzen, eine handwerksmäßige Übertreibung eigener Tendenzen.

Der „Tannhäuser“ (1836) ist das erste Stück dieser Reihe; es ist eine der genialsten und bezeichnendsten Schöpfungen Heines. Das herrliche alte Volkslied, dem L. Tiecks Erneuerung nichts von seinem Zauber hatte abgewinnen können, wird psychologisch vertieft und verjüngt. Ein wunderbarer Vers giebt das Leitmotiv ab, das dann Richard Wagner in seiner durch Heines Dichtung veranlaßten Oper, das Heines begabtester Schüler Grisebach und viele Späteren nicht müde wurden zu variieren:

> Frau Venus, meine schöne Frau,
> Von süßem Wein und Küssen
> Ist meine Seele geworden krank;
> Ich schmachte nach Bitternissen.

Man wird in diesen tiefsinnigen Worten auch ein Selbstbekenntnis zu erblicken haben. Der Hohn, den Heine so oft ausstreute, war oft genug ein psychologisches Bedürfnis seiner eigenen, von süßem Wein kranken Seele. Man muß sich hüten, den Spötter gleich für einen bösen Menschen zu halten. Das ist Heine nie gewesen. „Es giebt Herzen“, sagt er einmal, „worin Scherz und Ernst, Böses und Heiliges, Glut und Kälte sich so abenteuerlich verbinden, daß es schwer wird, darüber zu urteilen.“ Ein solches Herz trug er selbst. Die Accente, in denen er Tannhäusers Reue und die Liebe der Frau Venus schildert, sind echt und wahr, und in seinen Erneuerungen des alten Liedes liegt eine so tiefe und umfassende Kenntnis des menschlichen Herzens, wie sie kein einziger unter all seinen Zeitgenossen besaß, auch Annette von Droste nicht. Und an diese beiden Gesänge treibt es ihn nun ein ironisches Schlußstück zu hängen, eine satirische Wanderung durch Deutschland, das litterarische und gelehrte zumal. So hatte einst Lessing Goethen

geraten, an den „Werther“ ein recht cynisches Kapitelchen zur Reinigung der Leidenschaften anzuhängen. Bald aber wird dies satirische Stück die Hauptsache. Seit 1840 entsteht eine ganze Schar glänzender Zeitgedichte, alle politischen oder litterarischen Inhalts, alle gegen Dilettanten gerichtet oder gegen kunstverderbliche Virtuosen: Dilettanten im Regieren und Kunstprotegieren wie Friedrich Wilhelm IV. und Ludwig von Bayern, in der Politik wie Herwegh, in der Poesie wie die Schwabendichter; kunstverderbliche Virtuosen wie Meyerbeer. Ob sein Urteil überall zutraf, ist die Frage nicht; daß er überall ehrlich für seine Ideale strenger Kunst und ernster Technik eintrat, ist nicht zu bestreiten. Da gelangen denn dem Mann, der jeder Zoll ein Künstler war, in dieser Glanzepoche des Dilettantismus satirische Kabinettstücke wie die „Audienz“ und das „Testament“.

Es entstand dann auch der „Atta Troll“ (1842, erschienen 1847). Er ist ein lebendiger Protest gegen die Tendenzpoesie so vieler guter Leute und schlechter Musikanten. Mit Recht durfte Heine das Gedicht das „letzte freie Waldlied der Romantik“ nennen. Das Durcheinandergehen rein und zart gezeichneter Landschaftsbilder — das Dörfchen mit den spielenden Kindern — und wilder Märchengestalten — die wilde Jagd mit der prachtvollen Figur der Herodias! —, die unheimliche spanische Kirke Uraka neben den grotesken Bärentänzen, ja, damit hat er wirklich gegeben, was die Romantiker so oft nur erstrebten:

> Klang das nicht wie Jugendträume,
> Die ich träumte mit Chamisso,
> Mit Brentano und Fouqué
> In den blauen Mondscheinnächten?
>
> Ist das nicht das fromme Läuten
> Der verlornen Waldkapelle?
> Klingelt schalkhaft nicht dazwischen
> Die bekannte Schellenkappe? . . .
>
> Ja, mein Freund, es sind die Klänge
> Aus der längst verschollnen Traumzeit;
> Nur daß oft moderne Triller
> Gaukeln durch den alten Grundton.

Nie hat ein Dichter sein eigenes Werk zutreffender charakterisiert.

Wie die unbeschreibliche Gefügigkeit des Rhythmus den reimlos-musikalischen Strophen des „Atta Troll“, so giebt die Reimgewandt-

heit, in der Heine bei uns schlechterdings keinen Nebenbuhler hat und in der Weltlitteratur nur Molière und Byron, dem Wintermärchen „Deutschland“ (1844) seinen Stempel. Hier finden sich die unglaublichsten jener unmöglich-notwendigen Reimbindungen:

> Ein hübsches Mädchen fand ich dort,
> Die schenkte mir freundlich den Punsch ein,
> Wie gelbe Seide das Lockenhaar,
> Die Augen sanft wie Mondschein,

oder:

> Das ist so rittertümlich und mahnt
> An der Vorzeit holde Romantik,
> An die Burgfrau Johanna von Montfaucon,
> An den Freiherrn Fouqué, Uhland, Tieck.

Sonst aber steht dies Gedicht, wirklich nur satirische Reisebilder in lockerer Folge, hinter „Atta Troll“ weit zurück. Die abstoßende Gemeinheit in der Vision der Hammonia kann durch den prächtigen Schlußhymnus nicht ausgeglichen werden; das tiefsinnig-geistreiche dreizehnte Kapitel (vom Kruzifix) und selbst das geniale sechste entschädigen nicht für die Leere des Ganzen. Jenes sechste enthält freilich eine Erfindung, die Heines Dichtergröße allein sichern und die landläufige Behauptung, Gestalten habe er nicht zeichnen können, allein widerlegen könnte. Wie Raimund den Verschwender sein fünfzigstes Jahr erblicken läßt, so sieht hier der Dichter selbst „die That von seinem Gedanken“, einen vermummten Gast, der ausführt, was immer der Geist des Denkers ersinnt. Genial wie diese Auffassung, die alles Handeln zum Echo des Denkens macht, ist die Ausführung der Figur mit ihrem trockenen Ton und der untersetzten Statur, unter dem Mantel das Richtbeil.

Zu den poetisch ausgeführten Reisebildern ist endlich noch das Fragment des „Rabbi von Bacharach“ zu rechnen. Die Wanderung erscheint hier als Flucht: das Ehepaar, dem Judenfeinde die Leiche eines Christenkindes unter den Tisch geworfen haben, rettet sich vor der drohenden Wut der Menge. Dabei verweilt Heine hier allerdings weniger als sonst auf dem Ausmalen rein lokaler Stimmungen; aber auch hier dient doch die Reise als Gelegenheit, in rascher Folge wechselnde Momente, Festfreude, Schrecken, Angst, Gefühl der Rettung, Überraschung, Staunen mit ihren specifischen Eigentönen abwechseln zu lassen. Die Konzeption ist wirklich großartig. Ein beständiges Zittern vor dem ewig gezückten Henkerbeil blutiger Verfolger und der Zwang, immer auf

dieselben wenigen Dinge Religion, Familienleben, Geldgeschäfte die Augen zu heften — das ruft eine Reaktion in den Seelen hervor, ein krampfhaftes Wegsehen von der Gefahr, ein idyllisch-kindisches Nesterbauen am Rand des Vulkans, ein thörichtes gegenseitiges Anfeinden und Annagen. Mit dieser tragikomischen Mischung von Verzagtheit und Übermut wird aber das Ghetto zum Sinnbild der menschlichen Gesellschaft überhaupt, die schließlich auch nur ein enges, abgesperrtes Massenquartier ist. — Aber der geniale Plan überstieg Heines Kräfte. Schon in dem Fragment verraten Stillosigkeiten, wie sie ihm sonst kaum begegnen, ein Ermatten; und daß er den Plan aufgab, beweist zugleich die Grenzen seiner Kunst und die Sicherheit seiner Selbstkritik. Heine ist in der Blütezeit des Dilettantismus vielleicht, neben dem ihm verwandten Musset, der einzige Dichter, der keine Zeile stehen ließ, wenn er sie künstlerisch nicht verantworten konnte.

Vor allem gilt das von den Gedichten, die in Heines Lebenswerk nicht nur den breitesten, sondern auch ohne Frage den bedeutendsten Teil bilden. In diesem unerschöpflichen Füllhorn von Liebesliedern, lyrischen Stimmungsbildern, Satiren, Romanzen, Bekenntnissen und Parodien findet sich mehr als genug, was moralisch zu beanstanden ist — nichts, was künstlerisch wertlos wäre. Jene momentane Notwendigkeit, jene subjektive Wahrhaftigkeit des Augenblickes durchdringt auch die unanständigsten Schilderungen, die häßlichsten Verdächtigungen, die bedenklichsten Cynismen. Man kann geradezu sagen, es lag in dem Dichter eine Art Wahrheitsfanatismus, der ihn zwang, seine augenblicklichen Stimmungen und Einfälle auszusprechen, wie das ja auch Börnes Scherzwort andeutet: der Künstler in Heine ertrug keine Lücke bei der Wiedergabe einer Empfindungsreihe. Daß er uns so ein Tuch voll reiner und unreiner Tiere bietet, liegt an seiner nichts weniger als seraphischen Natur; nicht sein Fehler aber ist es, wenn gewisse Kritiker ihn nur da verstehen, wo sie sich mit ihm im Kot finden. Wie durch eine Seele, die nicht mit Novalis' Erhabenheit oder Eichendorffs Innigkeit immer nur dem Höchsten zugewandt ist, bunt all die Regungen ziehen, die die bunte und unreine Welt erweckt, so kommen in seinen Gedichten in berauschendem Reigen neben den lockersten Empfindungen die ernstesten zum Ausdruck. In seinen „Lamentationen“ finden sich Schmerzensrufe, so tief und erschütternd, wie auch der große Lyriker des Pessimismus, Leopardi, sie nicht fand. Die Er-

habenheit des Grauens steht ihm zu Gebote, etwa in jener schaurigen Ballade, in der der einer im Schiff die schöne Jungfrau ins Wasser stößt, um sie zu retten „vor der Welt Unfläterei". Vor allem aber hält er das furchtbare Medusenhaupt der grausigsten Tragikomödie in der Hand, und versteinert vor Schrecken sehen wir den Negern zu, die sich unter Peitschenhieben in die Lustigkeit hineintanzen müssen, während der Sklavenhändler zu Gott betet, ihm seinen Profit am Leben zu lassen; oder der Tragödie der spanischen Atriden; oder dem typisch-tragischen Schicksal der Cancan-Königin Pomare: „Gott sei Dank, du hast geendet, Gott sei Dank, und du bist tot".

Die Gedichte, die (1844) als neue Sammlung nach dem „Buch der Lieder" erschienen, zeigen im ganzen den älteren gegenüber nur technische Fortschritte; und die „Verschiedenen", die er hier besingt — man hat es ihm furchtbar verdacht, obwohl man es Jahrhunderte lang den Ovid und Horaz verzieh, wenn sie die lockersten Liebchen feierten — werden zumeist so wenig greifbar, wie die konventionell stilisierte „Geliebte" des Buches der Lieder. Situationen weiß er freilich mit einer Sicherheit zu malen, die erst Erfahrung in Kunst und — Leben verleihen; in „Jolanthe und Marie" glaubt man den Duft des verspritzten Champagners in der Luft zu fühlen. Wirklich neu aber ist Heine wieder in dem „Romanzero" (1851). Mit Recht stellt das moderne Kunsturteil diese Sammlung noch über das „Buch der Lieder". Die drei Bücher — Historien, Lamentationen, Hebräische Melodien — fügen sich kunstvoll wie die Glieder einer Sonate zu einem großen Tonstück zusammen. Der mächtige Grundton ist tiefer Pessimismus. Das Schöne ist nicht nur vergänglich, sondern es ist an sich schon krank. Die Pracht des herrlichen Königs, die Grazie der Ballkönigin, der Ruhm des Dichterfürsten — Staub und Schein. Da flüchtet sich der Dichter, auch er europamüde, nach der neuen Welt — und er findet auch dort keine Verjüngung. Hierher gehört das wunderbare Gedicht „Bimini", in dem ein berühmter Krieger ausfährt, um den Brunnen ewiger Jugend zu finden und sich rührend-närrisch jung träumt. Es war Heines Sehnsucht; ihn aber rief gleich die furchtbare Krankheit vom Jungbrunnen in die elende Wirklichkeit. Und die ertönt nun in den herzzerreißenden „Lamentationen". Als Albrecht von Haller starb, machte der Begründer der Physiologie noch Beobachtungen an seinem nachlassenden Puls; Heinrich Heine,

dieselben wenigen Dinge Religion, Familienleben, Geldgeschäfte die Augen zu heften — das ruft eine Reaktion in den Seelen hervor, ein krampfhaftes Wegsehen von der Gefahr, ein idyllisch-kindisches Nesterbauen am Rand des Vulkans, ein thörichtes gegenseitiges Anfeinden und Annagen. Mit dieser tragikomischen Mischung von Verzagtheit und Übermut wird aber das Ghetto zum Sinnbild der menschlichen Gesellschaft überhaupt, die schließlich auch nur ein enges, abgesperrtes Massenquartier ist. — Aber der geniale Plan überstieg Heines Kräfte. Schon in dem Fragment verraten Stillosigkeiten, wie sie ihm sonst kaum begegnen, ein Ermatten; und daß er den Plan aufgab, beweist zugleich die Grenzen seiner Kunst und die Sicherheit seiner Selbstkritik. Heine ist in der Blütezeit des Dilettantismus vielleicht, neben dem ihm verwandten Musset, der einzige Dichter, der keine Zeile stehen ließ, wenn er sie künstlerisch nicht verantworten konnte.

Vor allem gilt das von den Gedichten, die in Heines Lebenswerk nicht nur den breitesten, sondern auch ohne Frage den bedeutendsten Teil bilden. In diesem unerschöpflichen Füllhorn von Liebesliedern, lyrischen Stimmungsbildern, Satiren, Romanzen, Bekenntnissen und Parodien findet sich mehr als genug, was moralisch zu beanstanden ist — nichts, was künstlerisch wertlos wäre. Jene momentane Notwendigkeit, jene subjektive Wahrhaftigkeit des Augenblickes durchdringt auch die unanständigsten Schilderungen, die häßlichsten Verdächtigungen, die bedenklichsten Cynismen. Man kann geradezu sagen, es lag in dem Dichter eine Art Wahrheitsfanatismus, der ihn zwang, seine augenblicklichen Stimmungen und Einfälle auszusprechen, wie das ja auch Börnes Scherzwort andeutet: der Künstler in Heine ertrug keine Lücke bei der Wiedergabe einer Empfindungsreihe. Daß er uns so ein Tuch voll reiner und unreiner Tiere bietet, liegt an seiner nichts weniger als seraphischen Natur; nicht sein Fehler aber ist es, wenn gewisse Kritiker ihn nur da verstehen, wo sie sich mit ihm im Kot finden. Wie durch eine Seele, die nicht mit Novalis' Erhabenheit oder Eichendorffs Innigkeit immer nur dem Höchsten zugewandt ist, bunt all die Regungen ziehen, die die bunte und unreine Welt erweckt, so kommen in seinen Gedichten in berauschendem Reigen neben den lockersten Empfindungen die ernstesten zum Ausdruck. In seinen „Lamentationen“ finden sich Schmerzensrufe, so tief und erschütternd, wie auch der große Lyriker des Pessimismus, Leopardi, sie nicht fand. Die Er-

Heinrich Heine

Nach einer Zeichnung im Besitze des Herrn Carl Meinert in Dessau
radiert von W. Krauskopf

Künstler bis zuletzt, komponiert seine Agonie. Und als wäre der arme „Lazarus“ nun schon gestorben, feiert er, wie Karl V. in St. Just, am eigenen Sarge einen Trauergottesdienst mit der alten Pracht hebräischer Melodien, denen dann wieder als ein bitterer Nachruf die „Disputation“ folgt — die Krone der satirischen Gedichte Heines mit ihrer wunderbaren Groteske, mit unvergeßlich geprägten Versen.

Dasselbe Buch enthält aber auch die Krone seiner Balladen, das „Schlachtfeld von Hastings“, dessen strenge, schlichte Schönheit auch die Rhetorik der „Grenadiere“ noch in den Schatten stellt; es enthält den „Asra“ mit seiner unvergleichlichen Formulierung stillen, hoffnungslosen Liebeskummers; es enthält jene „Nächtliche Fahrt“ mit dem grausigen Mord, die am nachdrücklichsten die Moral des ganzen Romanzero ausspricht: wohl dem, der stirbt, ehe der Welt Unfläterei ihn beschmutzt, entwürdigt, in den lebendigen Tod versetzt hat.

Jedem einzelnen Werk hat Heine Vorreden beigegeben, manchen — wie dem „Romanzero“ — auch Nachworte. Sie haben in der Regel die Aufgabe, die Auflösung des ganzen Inhalts in lediglich subjektive Momentsbekenntnisse zu vervollständigen, oder auch die Angriffe zu verstärken, die jedes Buch enthält. Auch die berufene „Bekehrung“ Heines wird auf diesem Wege mitgeteilt, seine Rückkehr zum Gottesglauben, der wir weder mehr noch weniger Glauben beimessen können als seinen andern Geständnissen. Heine hat in der Geschichte der deutschen Vorrede Epoche gemacht; und in der That sind diese charakteristischen Erzeugnisse für seine Prosaschriften fast so bezeichnend wie die „Reisebilder“ für die Werke dichterischer Erfindung.

Alle Prosaschriften Heines haben etwas Unvollständiges — aber was ihnen fehlt, die Fortsetzung oder die Begleitung, das suggerieren sie selbst. Zu seinem Buch über die romantische Schule (1836) oder zu der häßlichen Schrift über Börne (1840) gehört immer noch allerlei, was zwischen den Zeilen steht — aber da steht es auch wirklich. Und so ist es überall bei Heine. Alles was er giebt, ist Bruchstück, aber in eben dem Sinn, in dem alles menschliche Thun und Wissen Stückwerk ist. Wer sich in den Moment versenkt, dem es entsprang, dem wird es voll, rund, abgeschlossen.

Und das gilt auch für Heines scheinbar so zerrissene Persönlichkeit. Fragmentarisch ist seine Welt, fragmentarisch ist seine

Existenz, aber was ihr fehlte, hat seine Dichtergabe ergänzt. Heine beschreibt in seinen Memoiren einen Großoheim: „Eine rätselhafte Erscheinung. Er war halb Schwärmer, der für kosmopolitische, weltbeglückende Utopien Propaganda machte, halb Glücksritter, der im Gefühl seiner individuellen Kraft die morschen Schranken einer morschen Gesellschaft durchbricht oder überspringt. Jedenfalls war er ganz Mensch." Wir, die wir jetzt wieder die individuelle Kraft, den ganzen Menschen so hoch stellen, werden über den Dichter nicht härter urteilen dürfen als er über diese „rätselhafte Erscheinung". —

Nur ein Jahr trennt von dem größten Lyriker nach Goethe zwei Dichter, die mit ihm die Grundbedingung des Lyrikers teilen: lebhaftes Empfinden des Momentes, der „Zustände", wie Goethe sich ausdrückt, und deren Art doch die ganze Verschiedenheit zeigt, die zwischen kräftigen Talenten und einer wahrhaft genialen Konstitution besteht: Scherenberg und Hoffmann von Fallersleben.

Christian Friedrich Scherenberg (1798—1881) ist zwar bei weitem der weniger bekannte, sicher aber der bedeutendere von beiden. Scherenberg war ein Talent von sehr begrenzter Fähigkeit, aber wahrlich ein echter Dichter. Seine leidenschaftliche Natur hatte ihn, wie Holtei und so viele andere Zeitgenossen, erst auf die Bühne, dann in mancherlei praktische Thätigkeit geworfen. Louis Schneider, der Schauspieler, der später Kaiser Wilhelms Vorleser wurde und aus seinem langjährigen Dienst bei dem Herrscher unschätzbare „Memoiren" hinterließ, führte den jungen Poeten in die Berliner Dichtergesellschaft „Tunnel unter der Spree" ein, deren ebenso übermütiges wie in der Kunstverehrung ernstes Treiben Fontane in einem köstlichen Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840—1860" meisterlich geschildert hat. Hier ward Scherenberg bald Heros und Mittelpunkt; denn mochten auch Fontane und Strachwitz ihn an dichterischer Begabung erreichen — den Typus des „begeisterten Poeten" vertrat niemand wie er. Ein Träumer, der in dem kleinsten Beamtendienst unerträgliche Fesselung sah; eine ganz auf Empfindung gestellte Natur, die gegen die eigene Familie hart sein konnte, der aber ein Singvogel im Käfig als Sinnbild des gefangenen Dichters unerträglich war; liebenswürdig eitel und liebenswürdig sorg- und formlos ward er für diese durchweg ernst und tüchtig im Leben stehenden Verehrer der Poesie die Verkörperung der Dichternatur. Der spätere Justizminister Friedberg veranlaßte (1845) die erste Ausgabe seiner

Gedichte. Sie erwarben ihm Gönner, aber noch keinen Ruhm. Da erschien 1846 „Ligny“, seinem Beschützer Nostitz gewidmet, Blüchers Adjutanten und Lebensretter in jener Schlacht, und mit einem Schlag war er berühmt. Er hatte seine Art gefunden. Rasch folgten „Waterloo“ (1849), das beste seiner Werke, dann „Leuthen“ (1852), „Abukir“ (1854), „Hohenfriedberg“ (1869); ein geplantes Gedicht über den Nordpolfahrer Franklin blieb unvollendet, und der sorgsam umformende Dichter ließ die „Waschkörbe voll Polareis“ ungenutzt auf den Boden schaffen. Mit der dichterischen Kraft starb auch rasch seine Wirkung ab. Um ihn ward es einsam; von der Welt vergessen lebte er in einem alten niedrigen Häuschen in der Bendlerstraße in Berlin (Paul Lindau hat es in der Novelle „Toggenburg“ beschrieben), den Tiergarten vor der Thüre, und später in anderen Wohnungen, so idyllisch, so im Grünen, wie die damals erst werdende Weltstadt es erlaubte. Als er dreiundachtzigjährig starb, war der Beifall lange, lange verhallt, den einst durch ganz Deutschland „Rhetoren“ mit der Recitation seiner Gedichte geerntet hatten; und kopfschüttelnd standen die Wenigen, die sie noch kannten, vor diesen gigantischen Resten.

Scherenbergs Poesie wurzelt, wie die Heines, durchaus im Augenblick. Sie baut sich nicht, wie etwa die Uhlands oder Geibels, auf der breiten Pyramide einer gleichmäßigen Existenz auf, sondern wie eine Rakete schießt sie plötzlich aus der Entzündung eines Momentes hervor. Wenn nun aber Heines Größe darin wurzelt, daß er die ganze Kette sich folgender Momente mit immer gleicher innerer Teilnahme durchlebt und zu einem künstlerischen Ganzen zusammenempfindet, so ist dagegen in Scherenberg noch die alte romantische Vorliebe für den *einen* pathetischen Moment mächtig. Dem geht er nach; aber den durchlebt er auch mit voller Intensität. All seine Schlachtenbilder und die Mehrzahl seiner Gedichte sind ganz auf *eine* Explosion gerichtet. Mit leidenschaftlicher Hast steuert er die Regimenter, die Schiffe dem Augenblick der höchsten Spannung zu. In ungeheurer Bewegung vibriert da alles, die Luft, die Augen und Hände zittern; die Sätze werden halb unverständlich herausgeworfen, einzelne Worte fliegen wie Bomben in die Höhe, die Verse klirren und zerbrechen und drängen sich wie kämpfende Gewehre — und plötzlich ist alles aus und ein feuriges Schlußwort tönt über das Schlachtfeld. In dieser intensiven Erfassung des Moments liegt seine Originalität.

Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798—1874) ergänzt Scherenberg in wundersamer Weise: man möchte sagen, er habe all die Momente aufgelesen, die jener fallen ließ. Eine glückselige Kindernatur, jeden Augenblick ganz bei der Sache wie nur ein Kind beim Spiel, hat der neben Rückert produktivste Lyriker Deutschlands alle Stimmungen durchgekostet, alle Töne nicht bloß nachgesungen, sondern auch wirklich nachgefühlt — nur die echte Leidenschaft blieb ihm versagt. Er dichtet anmutige Kinderlieder, in denen ein glücklicher Vater mit seinen Kindern spielt; die furchtbare Kraft, mit der Scherenberg im „Verlorenen Sohn“ seinen Zorn über ein mißratenes Kind ausspricht, lag über seiner Begabung.

Mit Rückert teilt Hoffmann von Fallersleben auch den philologischen Lebensberuf — bei beiden kein Zufall; ihre Poesie enthält mehr bloße Sprachbeherrschung, als für den Inhalt gut ist. Aber im Gegensatz zu dem einsamen Land- und Familienmenschen Rückert ist er durch und durch Stadt- und Geselligkeitsmensch. Bei aller wissenschaftlichen Arbeit, bei allem Mißgeschick und bei allen auch durch eigene Taktlosigkeit verursachten Konflikten wahrt er sich die ganze breite Behaglichkeit seines Humors. Er singt in allen Masken und Tonarten, Gassenlieder, Salonlieder, Kinderlieder, alemannische Lieder, Zeit- und Liebeslieder. Und das ganze Volk sang ihm seine besten Lieder nach: „Deutschland, Deutschland über alles“ (1841; populär besonders seit 1870), „Treue Liebe bis zum Grabe schwör' ich dir mit Herz und Hand“ (1839), „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald“ (1827) und andere. Der riesige Mann mit dem Naturknüppel in der Faust und der halboffenen Weste hat weder Wilhelm Müllers musikalisches Ohr noch Heines künstlerisch abtönende Technik; was er giebt, ist derbe, naturwüchsige Improvisation. Aber ein Lied wie „Deutschland, Deutschland über alles“ mit seinen mächtigen Trompetenstößen kann doch kaum jemand hören, ohne einzustimmen; man läuft mit, wie bei den marschierenden Soldaten, man schließt sich an, und unsichtbar marschiert der liederreiche Hüne mit dem Patriarchenbart voran, fast eine mythologische Gestalt, wie der altnordische Sängerheld Starkad.

Politiker, Kämpfer sind die Männer dieser Jahrgänge fast alle. Daneben haftet sehr vielen etwas vom Volksprediger an, wie Hoffmann von Fallersleben sich zuweilen in gereimte Predigten verliert, Jeremias Gotthelf und seine Gruppe in prosaische. Den geistvollen

Politiker und Polyhistor Josef v. Radowitz (1797—1853), Friedrich Wilhelms IV. vertrauten, aber dann aufgeopferten Ratgeber, zeichneten seine Gegner gern in der Kutte eines Mönchs, weil der gelehrte und redegewandte General mit den lodernden Augen und dem starken Schnurrbart ein frommer Katholik und ein Verehrer der mittelalterlichen Romantik war. Beides hat doch den Staatsmann nicht gehindert, in seinen Plänen zur Einigung Deutschlands der Ausführung Bismarcks näher zu kommen als irgend ein anderer Politiker seiner Zeit; und es hat den Schriftsteller nicht gehindert, in seinen „Gesprächen aus der Gegenwart über Staat und Kirche" (1846 und 1851) klar und lebendig geschriebene Meisterstücke der bei uns so selten geübten Kunst dialogischer Untersuchung zu liefern. Ein Stück Prediger ist Wolfgang Menzel mit seiner salbungsvollen Rede und seiner zügellosen Polemik, an die Zionswächter der alten Orthodoxie gemahnend, während Heinrich Leo (1799—1878), Rankes Antipode in der Geschichtsforschung, wie ein streitbarer Feldprediger dem Kreuzzug der neuen Orthodoxie voranzieht. Gehörte doch der gleichen Epoche der mächtigste Volksprediger neuerer Zeit an, Thomas Carlyle (1795—1881), der schottische Prophet, der leidenschaftlich einseitige Verkünder des Evangeliums der Kraft, der starken männergebietenden Persönlichkeit, der deutsche Mannheit, Tugend und Tiefsinn so romantisch übertreibend verherrlichte wie einst Fr. Schlegel die Weisheit der Inder, und der vor allem die Haupteigenschaft tapferer Prediger besaß: unermüdlich sein Wort zu wiederholen von dem Einen, was not thut.

Dieser Zeit konnten denn auch auf der wirklichen Kanzel bedeutende Prediger nicht fehlen. Zwar der gelehrteste Theolog neuerer Zeiten, Johann Josef von Döllinger (1799—1890), ward ein stiller Gelehrter, ein Meister feiner akademischer Vorträge, ein einflußreicher Historiker, aber kein Redner. Sein berühmter evangelischer Gegner Karl v. Hase (1800—1890) dagegen, der Führer der neueren liberalen Theologie, hat auch im mündlichen Vortrag von früh an Ungewöhnliches geleistet. Sein Hauptverdienst liegt freilich auch in Büchern: in der glänzenden Gesamtdarstellung der Kirchengeschichte wie in Einzelgemälden des heiligen Franziskus und der heiligen Katharina von Siena sichert sich der gefeierte Kirchenhistoriker seinen Platz in Rankes Nähe, und seine Jugendbiographie „Ideale und Irrtümer" (1872) übertrifft in lebendigen Bildern

Heinrich Leos interessante, aber etwas schwerfällige „Jugendzeit“ (erschienen 1880). Auch ihm kommt also die Vertretung der Predigt in dieser Zeit nicht zu; sie gehört den beiden berühmten orthodoxen Theologen von Halle, Julius Müller und August Tholuck. Tholuck hat den Bruder Otfried Müllers, des gefeierten Archäologen, und Lehrer Rudolf Koegels als den „aristokratischen Professor“ bezeichnet, sich selbst als den demokratischen. Das jedenfalls scheint richtig, daß Julius Müller (1801—1878) nicht entfernt die Wirkung übte, die August Tholuck (1799—1877) auf die weitesten Kreise gewann. Tholuck ist der typische Prediger dieser Zeit; er gehört zu Scherenberg und Heinrich Leo wie Claus Harms zu Arndt und Jahn gehört; und eben deshalb steht er dem großen Volksprediger der Dithmarschen näher als der ihm unmittelbar vorhergehenden Predigergeneration. Diese hat ein Geschichtschreiber der deutschen Predigt zutreffend mit dem Schlagwort „Wechselwirkung der litterarischen Kultur des Zeitalters und des Bestrebens, die Predigt neu zu beleben“ charakterisiert. Ihre wichtigsten Repräsentanten sind Bernhard Dräseke (1774—1849), der auf überraschende Einzelwirkungen ausgeht, geistreich, anregend, aber nicht ohne Eitelkeit, und Franz Theremin (1780—1846), dem ein künstlerischer Aufbau der ganzen Predigt Endziel ist, klar, durch plastische Kraft bezaubernd, aber nicht ohne gesuchte Hilfsmittel. Beider Predigt ist durchaus litterarisch, Tholucks ist durchaus mündlich wie die von Claus Harms. Massillon, der große französische Predigtkünstler, war Theremins Vorbild; Tholucks Beredsamkeit hat man mit der des heiligen Augustin verglichen. Er verdient das hohe Lob durch die tiefe Innerlichkeit, mit der er den Moment der Verkündigung durchlebt. Der ganze Mensch ringt und strebt nach *einem* Wort; eine feurige Natur, für die es charakteristisch ist, daß er das Wünschen des Menschen für das sicherste Zeugnis seines Wesens erklärt. Und nun findet er das Wort, es bricht hervor mit vulkanischer Kraft als Schlußglied einer „mächtig drängenden Gedankenbewegung“. Tholuck ist ein geborener Prediger; Mitteilung ist ihm eins der tiefsten Bedürfnisse der menschlichen Natur, teilnehmen zu lassen an seiner Erregung und Befreiung ist ihm Notwendigkeit. Deshalb versetzt er sich auch gern in fremde Seelen, entwirft ein psychologisches Charakterbild etwa von Pilatus, und die historische Gestalt, aus deren Zügen Lavater einst alle Eigenschaften des Menschen überhaupt herausgelesen hatte, wird ihm

zwar auch ein Typus, doch von durchaus individuellem Gepräge. In seiner Freude an der Kraft des Durchbruches, in seinem Hindrängen zu dem erschütternden Wort aber liegt die Verwandtschaft mit all den Geistern seiner Epoche, mit Sealsfield und Annette, mit Scherenberg und auch mit Heine: der starke Genuß des Moments tritt uns als Charakteristikum dieses Zeitraums entgegen, wie ihn in der Lebensauffassung König Friedrich Wilhelm IV., in der berauschenden Kampffreude Heinrich Leo, im Nachgenießen jedes Augenblicks der Weltgeschichte Leopold v. Ranke, in der dichterischen Technik all die Genannten verrieten.

Aber dies Leben im Moment ist eine persönliche Kunst, ist eine Kunst für Persönlichkeiten. Zu lernen war sie nicht, und nur mit Gefahr nachzuahmen. Gerade das Beste von den Anregungen dieses Jahrzehnts hat das „Junge Deutschland" nicht aufgenommen. Nur die Tendenz, nur die Behauptung der Persönlichkeit, nur die Lockerung der Form wirkte weiter. Und auch das war nicht gut, daß Heines Einfluß alle andern überwog. Von Annette v. Droste wäre eine Innigkeit, von Platen eine Geschlossenheit der Weltanschauung, von Immermann ein nie ermüdendes Ringen zu lernen gewesen. Bequemer war es, Heine die genialen Äußerlichkeiten abzugucken. Und so bedeutet das nächste Jahrzehnt in rein litterarischer Hinsicht fast durchweg Verluste und Rückzüge.

Viertes Kapitel.

1830—1840.

Wir sahen in dem Jahrzehnt von 1820—30 eine Reihe starker Individualitäten heranreifen. Der Zeitraum von 1830—40 gehört ihren Nachahmern. Die Dilettanten des Titanismus wachsen heran, die nachgemachten Riesen, die dann um 1840 mit den „Berliner Titanen“ Friedrich Rohmer und Genossen den Gipfel des Individualitätsschwindels erreichen. Etwas Ungesundes, Überreiztes haftet den Söhnen dieser Jahre fast durchweg an. Sie wollen, aber sie können nicht. In den vorigen Kapiteln hatten wir geniale Dilettanten zu schildern; jetzt kommen die Dilettanten der Genialität. Maler, die nicht malen können, ohne dabei auch nur witzige Plauderer zu sein wie Wilhelm Hensel; Politiker, die nicht regieren können, die aber auch nicht einmal große Redner wie Friedrich Wilhelm IV. oder geistreiche Schriftsteller wie Radowitz sind. An die Stelle der großen Sünder Brentano und Heine treten allerlei „fanfarons de vice“, die mit Sünden prahlen, welche sie gern begehen würden; Gottfried Keller hat im „Apotheker von Chamounix“ diese „Bosheitsdilettanten“ köstlich verspottet. Natürlich stehn neben ihnen auch solche Naturen, denen die Bosheit von Herzen kommt, wie Nestroy und in gewissem Sinn auch Gutzkow; und auch liebenswürdig reine Naturen wie Karl Simrock. Aber selbst die, deren Lebensführung so „echt genial“ wie möglich ist, Grabbe, Lenau, haben einen unechten Zug, schielen nach der Wirkung ihrer Excentricitäten.

Es ist wieder eine lyrische Epoche. Von den neu auftretenden Talenten ist nur Grabbe durchaus Dramatiker; aber die Lyriker Lenau und Mörike überragen ihn. Was in epischer Produktion versucht wird, trägt überwiegend einen halblyrischen Charakter: der „Maler Nolten“ so gut wie Bettinens „Briefwechsel“ oder gar der „Letzte Ritter“. Auch den älteren Autoren teilt sich das mit:

Platens „Abassiden", Immermanns „Epigonen", Biernatzkis „Hallig" geben gern jeder Gelegenheit nach, um „Arien einzulegen", lyrische Partien einzufügen. Immermanns „Merlin" und „Alexis", Raimunds „Verschwender" und selbst Grillparzers „Sappho" haben die lyrischen Elemente stärker ausgeprägt als andere Dramen der gleichen Autoren; und sogar Goethes posthume große Gabe, der zweite Teil des „Faust", scheint ihnen recht zu geben. Vor allem aber wird die Didaktik lyrisch. Schefers Laienbrevier und Sallets Laienevangelium sind der Form nach, Rahels Briefe, die auf die Zeit so stark wirkten, auch ihrem Wesen nach lyrisch. Die Älteren und die Neueren begegnen sich in der Begünstigung der Lyrik, weil sie freiere Formen besitzt, weil sie wechselnde Stimmungen erträgt — und auch, weil sie weniger strenge Arbeit, zeitraubende Dispositionen und andere Fesseln für Titanen fordert. Erst nach 1840 kommt dann die unbedingte Herrschaft des Romans.

Aber diesem vielfach ungesunden, krampfhaften Wesen fehlt nicht das Gegenwicht eines ernsteren Ringens. Neben Heinrich Stieglitz steht seine Gattin Charlotte mit ihrer bis zum Tod getreuen Sehnsucht nach dem Großen. Überhaupt ist die Vorherrschaft der Frau bezeichnend. Bettina sichert sich mit einem Schlag Macht und Einfluß, und neben ihr wirken mächtig die posthumen Veröffentlichungen Rahels und jener Charlotte Stieglitz. In den Romanen und Romanversuchen der Zeit ist die emanzipierte Frau entschiedenste Heldin. In langem Reitkleid, die Cigarette im Mund, sprengt sie auf stolzem Roß, ein schmerzlich-blasiertes Lächeln um den Mund, durch die Romane von Gutzkow und Laube. Wir besitzen von dem Frauenideal der jungen Titanen ein vortreffliches Bild. Gutzkow beginnt seine berüchtigte „Wally" wie folgt: „Auf weißem Zelter sprengte im sonnengolddurchwirkten Walde Wally, ein Bild, das die Schönheit Aphroditens übertraf, da sich bei ihm zu jedem klassischen Reize, der nur aus dem cyprischen Meeresschaume geflossen sein konnte, noch alle romantischen Zauber gesellten; ja selbst die Draperie der modernsten Zeit fehlte nicht; ein Vorzug, der sich weniger in der Schönheit selbst, als in ihrer Atmosphäre kund zu geben pflegt." Herweghs Frau stand ja auch wirklich in der badischen Revolution tapfer an seiner Seite; Lenau ließ sich von Sophie Löwenthal regieren.

Dabei ist diese Zeit der „herrschenden Frauen" die der geschmacklosesten Moden. Die gedrehten und gerollten Locken, mit

Blumen und Bändern durchsteckt, negieren das Lebensalter und geben der Frau etwas Kindisches und etwas Greisenhaftes zugleich. Ebenso eifrig und ebenso ungeschickt richtet man die Zimmer ein. Eben jetzt wird es üblich, die Stubeneinrichtung genau und kennerhaft zu schildern; in Frankreich brachte es in diesen litterarischen Tapezierkünsten Theophile Gautier (1811—1872) zu einer Höhe, die auch Paul Bourget trotz heißem Bemühen nicht wieder erreicht hat. Das beweist ein neu erwachendes Interesse für den Schmuck des Lebens; aber noch ist man von aller Harmonie weit entfernt. Möglichst glänzend, möglichst bunt — das ist das Ideal. Das glänzende Mahagoni ist Lieblingsholz, dunkelgrüner Sammet am Boden muß sich mit rosa Vorhängen vertragen; und wird die ganz besonders geschmackvolle Einrichtung eines vollendeten Weltmannes geschildert, so heißt es: „Die Tapeten waren weißlich, mit Blumen und Leisten von Gold. Die kirschbraunen Möbelüberzüge und über diesen tiefschwarze Kupferstiche hoben sich prachtvoll dagegen ab.“ Die Beleuchtung so grell und ungedämpft wie möglich. Und dann, sobald die Gäste zusammmen sind, „die dampfende Bowle“ oder der Champagner. Der Chambertin, das Lieblingsgetränk in den Romanen der vorigen Jahrzehnte, ist nicht prickelnd genug. Schleiermacher liebte Chambertin; Freiligrath und Herwegh tranken nur Champagner. Dergleichen ist nicht zu übersehen in einer Zeit, an deren Ausgang Ludwig Feuerbach das Dogma aufstellt: „Der Mensch ist, was er ißt“.

Im Gegensatz zu der Vorliebe Rückerts oder Annettens für die stille Einsamkeit, im Gegensatz zu Heines und Holteis Abenteuern lieben es die Schriftsteller wieder, zusammenzuleben. Aber es wird nicht, wie einst im Hause Stägemann, ein ideales Spiel angestrebt, sondern realste Geselligkeit. Wie die norwegischen Genies in Knut Hamsuns „Neuer Erde“, betreiben die Titanen in Berlin die Genialität auf gemeinschaftliche Kosten. Man bewundert und beneidet sich; jeder behorcht und belauert den andern. Auch die Harmloseren thun sich gleich in Gruppen zusammen, um der Welt gegenüber kund zu thun, daß sie „zur Litteratur gehören“.

Der Geniekultus treibt die wunderlichsten Blüten. Es wäre doch selbst Brentano nicht eingefallen, eine Amtshandlung zu verrichten wie Grabbe, der als Auditeur Offizieren den Eid in weißer Unterhose, schwarzseidenen Strümpfen, den Frack über der rotgestreiften Nachtjacke und Pantoffeln an den Füßen abnahm. Damals

beugte man sich vor dieser Genialität. An dem übermäßigen Jubel seiner Bewunderer ist Herwegh zu Grunde gegangen, und auch an Lenaus Schicksal hatte die Verwöhnung teil, die seine Verehrer ihm zuwandten. Den Höhepunkt erreicht dann diese Bewegung mit Friedrich Hebbel, der sich von zwei polnischen Studenten auf den Knieen anbeten ließ, und mit dem Fanatismus der Anhänger Richard Wagners.

Während aber die Litteraten sich in einem hochmütigen Kultus der eigenen Persönlichkeit bestärken, der mit Max Stirners Werk „Der Einzige und sein Eigentum“ dogmatische Geltung erhält, geht neben ihnen das Leben seinen tapfern Gang. Wie in jenem Roman Hamsuns sind die „Philister“ und die „Krämer“ die wahren Helden dieser Zeit. Während das Junge Deutschland so wenig wie die größte Zahl der Romantiker es zu bleibenden Schöpfungen bringt, legen Beamten- und Bürgertum das Fundament zu dem neuen Reich. Der verachtete „Krämer“ beginnt den deutschen Winkelhandel auszudehnen, und der alten Tage der Hanse eingedenk, gründet der Bürgermeister Smidt (1827) Bremerhaven, den Ausgangspunkt des neuen hanseatischen Weltverkehrs. Im Rheinland und in Sachsen fängt man von den englischen Fabriken, über die Tieck und Immermann so witzig gespottet hatten, zu lernen an. Die Eisenbahnen kehren sich auch in Deutschland nicht länger an den Protest der Kerner und Scherenberg gegen das Zeitalter des Dampfes, und Eichendorff, Wilhelm Müller, Lenau können den Postillon nicht vor dieser furchtbaren Nebenbuhlerschaft schützen. Die verhaßte Bureaukratie gründet den Zollverein. Und trotz aller eingerosteten Diplomatenroutine in Wien und Frankfurt, trotz den Verweisen des preußischen Ministers von Rochow regt sich überall der „beschränkte Unterthanenverstand“ zu wachsender Selbständigkeit. Das Wort in den süddeutschen Parlamenten emanzipiert sich mehr und mehr von dem französischen Vorbild, und seit dem Hambacher Fest (1832) entsteht langsam wieder die Volksversammlung, der unentbehrliche Boden jeder gesunden Beredsamkeit.

Mit diesem Gegensatz sind die typischen Verhältnisse gegeben, unter denen die neue Generation von Schriftstellern aufwächst. Hohe Ansprüche bei nur allzu oft geringem Ernst; Geringschätzung aller Arbeit und vor allem der nicht litterarischen. Selbst Heine sahn wir im „Wintermärchen“ alle That zum Schatten des Denkens

erniedrigen: nur Büttel, nur Werkzeug des geistigen Kaisers sollte jeder Mensch sein, der im handelnden Leben steht.

Vielfach erneuen sich Situationen, die wir heut erleben. Karl Bleibtreu hat jene Lehre, daß die „Denker“ allein die Welt regieren, bei uns so trotzig erneut wie in England Oskar Wilde. Friedrich Rohmer ist fast genau der „geniale Mann“, wie ihn Ibsens „Hedda Gabler“ und Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen“ schildern; und Dramen des Ehelebens, wie diese Dichter sie vorführen, haben Rohmer und Hebbel, Richard Wagner und Lenau, D. Fr. Strauß und Fanny Lewald wirklich gelebt. Nur ist es der Mehrzahl unserer heutigen Autoren ungleich ernster um die Sache der Kunst; von ihrem Ringen mit der Form, von ihrem Suchen nach neuem Inhalt ist bei den meisten großen Talenten dieser Zeit so wenig zu merken wie etwa bei dem leichtlebigen und lustigen Anekdotendichter August Kopisch (1799—1853), dem Entdecker der Blauen Grotte, der eine Art Hoffmann von Fallersleben für die „höhere Gesellschaft“ war, oder bei dem durch und durch epigonenhaften Lyriker und Halbepiker Karl Egon Ebert (1801—1882), der nur ein weniges besser dichtete als Gustav Schwab.

Freilich fehlt es nicht an Ringenden und Suchenden. Aber ihr Grübeln richtet sich auf andere Dinge als auf litterarische Ziele. Das ist neben so viel Unechtem in dieser Zeit das Bedeutende: ein fanatisches Verlangen, die Rätsel der Schöpfung zu lösen; eine leidenschaftliche Sehnsucht nach dem einen hohen, vollendenden Moment, in dem Gott dem Menschen seine Geheimnisse verrät. Diese Sehnsucht war es, welche den strengen Dichter des „Merlin“ mit dem liederlichen Grabbe verband, welche den frommen Kerner zum Freund des Gottesleugners Lenau machte.

Zwei charakteristische Gestalten stehen an der Schwelle des neuen Jahrhunderts: Hellmuth von Moltke (1800—1891), der Begründer der neuen Strategie, und Johannes Müller (1801 bis 1858), der Vater der modernen Physiologie, fast könnte man sagen der modernen Naturforschung. Die beiden großen Befreier ihrer von Phantasmen und Schablonen überwucherten Gebiete, die beiden mächtigen Heerführer teilen miteinander die ruhige, von dem Aberglauben des Tages unbeirrte Schärfe der Beobachtung und Berechnung, teilen auch das Interesse an Dichtung und Philosophie und das Bedürfnis nach künstlerischer Form. Johannes Müller verehrte Goethe und pries die wissenschaftliche Phantasie des großen Dichters;

Moltke hat selbst Novellen geschrieben, etwa in Tiecks Art. Johannes Müller hat die klare und helle Darstellung auf Schüler wie Henle und Brücke und Helmholtz vererbt; Moltke stellt sich in seinen Reden und Schriften neben die Kühnheit und blitzende Kraft Bismarcks, fast wie Rafael neben Michelangelo, Mozart neben Beethoven. Beide sind aber auch darin Söhne ihrer Zeit, daß sie über das Weltproblem grübeln, das Alexander von Humboldt fröhlich ignoriert, das sogar Ranke noch vorsichtig umschritten hatte. Die Einheit der mannigfaltigen Bemühungen J. Müllers findet ein Biograph darin, daß er den „Plan der Schöpfung“ suchte; und daß ein wissenschaftliches Rätsel ihn verfolgte, soll zu seinem Selbstmord beigetragen haben. Moltke aber hat noch im höchsten Greisenalter tiefernste Gedanken über Gott, Leben, Religion aufgezeichnet, und eine stille Versenkung in die Natur der Dinge war bei ihm wie bei Goethe der Urgrund seiner im kampferfüllten Leben gewahrten Seelenheiterkeit.

Neben die beiden exakten Forscher treten zwei spekulierende Philosophen, einer freilich gleichzeitig selbst ein Großmeister der exakten Forschung. Doch die Verdienste, die sich G. Th. Fechner (1801—1887) um Psychophysik, empirische Aesthetik, Galvanismus erworben hat, berühren uns nicht; auch seine Gedichte und die ziemlich zahme Satire, in der „Dr. Mises“ als Erbe der sächsischen Humoristen Rabener und Weiße erscheint, würden ihm einen Platz in der Litteraturgeschichte nicht sichern. Wohl aber gehört er dahin als Typus: der rastlos bewegte Gelehrte, der so hastig lernte, wie er kaute, und so hastig kaute, daß die daraus entstehende Magenkrankheit ihn fast zum Verhungern zwang; den ein poetisches Bedürfnis, verwandt zu sein mit allem in der Natur wie der Faust der Scene „Wald und Höhle“, dazu brachte, Tieren und Pflanzen Seelenleben zuzuschreiben; der, halb Philosoph und halb Dichter, der Ansicht des Tages trotzig seine Lehre vom Leben nach dem Tode gegenüberstellte und in lyrisch bewegten Schriften sein neues Evangelium verkündete. Wie er, bekehrte sich G. Fr. Daumer (1800—1875) zum Glauben, er ein Dichter durch und durch, ein Meister der Übersetzerkunst und in seinen Ghaselen ein glücklicherer Schüler der Orientalen als irgend ein anderer Nachfolger Platens, ein unermüdlicher „Hungerleider nach dem Unerreichlichen“, der in seiner Sehnsucht nach neuer, tieferer Erkenntnis von dem Irrglauben, das älteste Christentum sei Kanni-

balismus gewesen und die Messe ursprünglich ein Menschenopfer, zum gläubig-katholischen Mariendienste gelangte, in Religionsgeschichte, Philosophie, Mystik immer von neuem auf den Urgrund menschlicher Dinge zu tauchen bemüht.

Ein gläubiger Bekenner wie Fechner, ein Dichter geistlicher Lieder wie Daumer hat auch Philipp Spitta (1801—1859) manche religiöse Wandlung durchgemacht, ehe der Schüler Tholucks zur ausgesprochenen Orthodoxie gelangte. Der Sohn eines Hugenotten und einer getauften Jüdin, war er als Jüngling mit Heine befreundet gewesen; auf der Universität hatte er ganz im Stil der Epoche einer dichtenden „Tafelrunde" angehört, in der die Mitglieder, wie im Berliner „Tunnel", Gesellschaftsnamen im Stil der alten Akademien und Sprachgesellschaften führten; Spitta hieß „Adelreich". Als Hauslehrer in Lüne bei Lüneburg dichtete er die meisten und besten seiner Lieder; 1833 erschien zuerst seine bekannte Sammlung „Psalter und Harfe" und eroberte sich rasch einen weiten Leserkreis. Es ist bis heut wohl die verbreitetste Sammlung neuerer geistlicher Lieder in Deutschland geblieben. Aber diese Popularität verdankt sie nicht bloß ihren Vorzügen: kindlicher Frömmigkeit und gefälligem Tonfall, sondern auch ihren Schwächen. Neben den geistlichen Gedichten der Annette von Droste oder der Luise Hensel, neben der Prosa Tholucks oder den Bildern Ludwig Richters erscheinen Spittas Gedichte flach und oft gemacht. Er vergreift sich leicht im Ton und beginnt etwa „Das Lied vom Sterben" mit Klängen eines Studentensangs:

> Stimm' an das Lied vom Sterben,
> Den ernsten Abschiedssang.

Oder er verfällt, wie Gellert mit seinem berüchtigten „Lebe wie du, wenn du stirbst, wünschen wirst gelebt zu haben", in prosaische Trivialität:

> O bedenke und erwäge,
> Wie du gehn magst, nicht so lang!
> Solch Bedenken macht nur träge,
> Macht dich mehr noch schwach und krank.

Am glücklichsten ist er in kurzen, epigrammatisch zugespitzten Gedichtchen wie „Trost der Nacht" und „Andacht"; seinen Ruhm aber verdankt er vielmehr leicht singbaren Verspredigten wie „O selig Haus, wo man dich aufgenommen", „Ich und mein Haus, wir sind bereit". Wie Hoffmanns von Fallersleben Lieder dürfen die

seinen nicht gelesen werden, gesungen denkt man sie sich — am liebsten diese von einem umherziehenden Chor frommer Knaben, wie jene von der fröhlichen Tafelrunde am Kommerstisch.

Ein Verehrer kindlicher Frömmigkeit ist auch Bogumil Goltz (1801—1870), mit dem wir aber den „Originalgenies“ vom neuen Typus schon um ein gut Teil näher kommen. In seinem Leben zeigt er jene Unfähigkeit, sich mit den realen Verhältnissen zu vertragen, die für Grabbe und Lenau so charakteristisch ist. Als hoher Vierziger greift der gescheiterte Landwirt (1846) zur Feder, Autodidakt durch und durch und mit dem ganzen Mangel an Selbstkritik, der diese auszuzeichnen pflegt. Sofort ist der Erfolg da: man war entzückt von der herzerfrischenden Grobheit des Mannes und an seinen wundersamen Stilkünsten. Nun tritt er, wie es sich damals bei den Litteraten fast von selbst versteht, seine großen Reisen an, durchstreift Europa und Ägypten, von wo er eins seiner bekanntesten Bücher, den „Kleinstädter in Ägypten“ (1853) heimbringt. Ruhelos ist er auch zu Haus, mehr noch von dem steten Bedürfnis, eine Rolle zu spielen, geplagt, als von andern Sorgen; wie Lawrence Sterne, mit dem man ihn auch wegen der barocken Mischung von Empfindsamkeit und burleskem Humor zusammenstellen kann, ein gefürchteter Gast, der nicht leicht wieder aus dem Haus wich, das ihn einmal aufgenommen hatte, genial-unordentlich und geistreich-bissig wie Clemens Brentano, und im Innersten voll melancholischer Sehnsucht nach der verlorenen Jugend. Bewegt klagt er selbst darüber, daß „der arme Fünfziger den Humoristen spielen muß“, und am besten gelingen ihm wehmütig-humoristische Erinnerungsbilder, in denen er die seltsamen Originale seiner Heimat: pensionierte Oberste, arme Dorfpfarrer, und besonders gern und gut alte Scheuerfrauen und Höferinnen zu riesenhaften Karikaturen umgestaltet. Sein nach dem „Buch der Kindheit“ (1847) bestes Werk, die „Typen der Gesellschaft“, (1860) ist nur in diesen Partien lesbar. Sein Stil, unruhig, hastig, voll gesuchter Wortbildungen, dick unterstreichend, erinnert an den seines Landsmannes und Vorbildes Hippel, mit dem er auch die gern betonte „Schämigkeit“ teilt, die Furcht, seine besten Gefühle zu nackt zu zeigen.

Doch all diese Namen führen erst in den Vorhof unseres Jahrzehnts. Wir nennen Grabbe, und wir sind in seinem Innersten.

Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) ist neben Lenau, ja noch mehr als dieser der typische Dichter dieses Zeitraums. Eine große Begabung verfällt durch Geniespielerei in Entartung; ein vielbewunderter Neuerer stirbt im Elend, da er gerade sein Bestes zu geben im Begriff ist. Das ist der Dichter, wie ihn sich die Zeit vorstellt; so hat ihn der junge Freiligrath besungen und mit dem berühmten Vers „das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel" die Lehre vom angeborenen Dichterelend an seinen Namen geheftet. Und jene wilde Litteraturgeschichte, die jedesmal aus dem „Salon des refusés" den Ehrensaal macht, ruft ihn nach Günther, Bürger und Lenz als vierten Hauptzeugen für die Schlechtigkeit der Welt an, die ihre größten Herzenskünder verkommen lasse. Der Spruch ist ungerecht bei Bürger, ungerechter bei Lenz, am ungerechtesten bei Grabbe. Kritik und Publikum haben wahrlich an Kleist, Grillparzer, Anzengruber, Hauptmann genug gesündigt; Staat und Fürsten haben sich wegen Fritz Reuter, die „Gesellschaft" hat sich wegen Gottfried Keller reuig an die Brust zu schlagen. Grabbe ist nur an sich selbst zu Grunde gegangen.

Er ist (11. Dez. 1801) in einem der kleinsten Kleinstaaten, in Detmold, geboren, der Sohn eines Zuchthausverwalters und einer ungebildeten, aber tüchtigen Frau. Ob die Atmosphäre des Zuchthauses auf das Kind einwirkte, daß er später so gern Schurken zeichnete? Die Eltern ermöglichten ihm das Studium; aber auch er will auf die Bühne wie Holtei, wie Scherenberg: es zieht sie dahin, wo sie eine große Rolle spielen, mehr als sie sind scheinen können. 1822 geht er nach Berlin und kommt dort in die Litteratenkreise, in denen auch Heine verkehrte. Hier erhielt er die Richtung auf gesuchte Genialität. Unbeholfen von Haus aus brauchte er sich nur ein wenig in der Gewohnheit auszubilden, alles anders zu machen als andere Menschen. So erzog er sich zum „Naturgenie" und erregte Aufsehen durch dunkeln Ursprung und unbehilfliche Manieren. Die französische Romantik, deren größter Dichter, Victor Hugo (1802—86), nur ein Jahr jünger war als Grabbe, gab in ihren freundschaftlichen Symposien, die sie so eifrig pflegte wie Scherenbergs Freunde, die Parole aus: „épater le bourgeois": „den Philister vor den Kopf stoßen". Das war auch Grabbes Hauptaugenmerk. Er fragt sich fortwährend, ob er auch Kopfschütteln erregen wird. Wie König Ludwig I. von Bayern vor jeder Audienz seine Haare künstlich in malerische Verwirrung

brachte, so studiert er sich Posen ein, die den Beschauer von der Genialität des weltfremden Poeten überzeugen sollen. Aus dieser Tendenz schießt (1822) sein „Herzog Gothland“ hervor, eine wüste Nachahmung von Kleists „Familie Schroffenstein“, in der der scheußliche Neger aus Shakespeares Jugendstück „Titus Andronicus“ die Hauptrolle erhält. Wie bei Victor Hugo baut sich alles auf gesuchten Antithesen auf: ein edler Mann wird aus Liebe zur Gerechtigkeit zum fürchterlichen Verbrecher; und in der Hütte, in der der alte Gothland seinen Sohn „wie ein Huhn schlachten will“, singt dessen Gattin vorher den „alten Trinkspruch“: „Pflücket die Rose, eh' sie verblüht“. Auch die gotteslästerlichen Rodomontaden in dem seinerzeit berühmten Monolog des Haupthelden erinnern durch die Kühnheit ihrer Vergleiche und die Hohlheit ihrer Gedanken an die ärgsten Phrasen, zu denen Victor Hugo sich je verirren konnte. Die Sahara ist ein Brandmal, das die Sonne der Erde eingebrannt hat; wenn es donnert, ruft Gothland: „Ei, wie die Ohrwürmer rumoren“, oder „Horcht! das sind die Fußtritte des Schicksals“; und die Jahreszeiten nennt er „ein ewiges Fratzenschneiden der Natur“.

Das Stück imponierte sogar Ludwig Tieck. In den Kreisen der Genialen verstärkte Grabbe den Eindruck durch das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ (1822). Es ist sehr witzig und sehr charakteristisch mit seinem litterarischen Spott, mit dem Hohn auf die Naturforschung der Zeit (dem, viel zahmer, auch Fechner Ausdruck gab), mit den Typen des Dichters, der nicht dichten kann, und des für ein Wunderkind ausgegebenen Dorftrottels. Am Schlusse kommt mit gut romantischer Selbstironie, die hier freilich gallenbitter geworden ist, „der vermaledeite Grabbe“ angehinkt: „Er ist so dumm wie ein Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts“. Dabei ist Grabbe schon längst als versoffener Schulmeister in dem ganzen Stück der Hauptakteur gewesen.

Er geht nach Leipzig und zu Tieck; dann kehrt er in „das verwünschte Detmold“ heim und weckt seine armen Eltern aus dem Schlaf; mit Recht hebt ein Litterarhistoriker es als charakteristisch hervor, wie er da, um sich des Weinens zu erwehren und keine Ifflandsche Scene aufzuführen, zur plumpsten Grobheit griff. So ist er immer: innerlich schwach, spielt er den starken Mann, und seine Roheit ist nicht einmal naiv wie die Christian Daniel Schubarts oder Heinrich Leos.

Er wird Advokat, Militärauditeur, verheiratet sich. In seiner Begier, den Kleinstädtern durch Genialität zu imponieren, ändert das nichts. Schließlich muß er pensioniert werden, was in mildester Form geschieht. Er geht zu Immermann nach Düsseldorf (1829) und findet an ihm einen treuen Berater und Helfer; da sticht es ihn, den Freund hinterrücks wegen seiner Vornehmthuerei zu verspotten. Wie ein aufgegebener Kranker kehrt er heim und stirbt in den elendesten Verhältnissen.

Nicht daß Grabbe wirkliche Genialität besaß, war sein Verhängnis, sondern daß sie nicht ausreichte. Mit gesuchter Großthuerei gab er sich in seiner ersten Periode aus, der noch das Fragment „Marius und Sulla“ (1824) angehört, und vor allem die Tragödie „Don Juan und Faust“ (1824). Es war so recht ein Grabbescher Gedanke, alle Don Juans und alle Fauste einfach durch Kombination beider Gestalten zu überbieten. Dabei ist keine von beiden zu ihrem Recht gekommen. Dazu ein Netz zweckloser Erfindungen, wie es auch Lenau in die gleichen Fabeln getragen hat, Nachahmung von Byrons Manfred, tönende Phrasen.

Rasch macht der Dichter dann eine zweite Periode durch: die der Hohenstaufentragödien „Barbarossa“ (1829) und „Heinrich VI.“ (1829). Sie haben so wenig wie die seines Freundes Immermann oder gar Raupachs dramatisierte Vorlesungen dauernde Bedeutung. Aber sie erzogen den Dichter zu einer strengeren Kunstform. Er macht Studien über historisches und Lokalkolorit, die er bei „Marius und Sulla“ noch nicht (so wenig wie eine Einheit des Stils) nötig gefunden hatte.

Und so kommt er zu den wenigen Versuchen seiner dritten und letzten Periode. Es sind die realistischen Schlachtendramen „Napoleon oder die hundert Tage“, „Hannibal,“ „die Hermannsschlacht“. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Grabbes dauernde Bedeutung lediglich in diesen genialen Skizzen liegt. Von hier führt ein Weg über „Dantons Tod“ von Georg Büchner zu Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ und weiterhin in die Zukunft zu dem realistischen Historiendrama einer neuen Zeit.

Das Geschichtsdrama früherer Epochen hatte die „idealen Momente“ völlig aus dem Zusammenhang mit dem gewöhnlichen Leben herausgelöst. Wie nach dem griechischen Mythus die Insel Delos aus den Fluten neu hervorgehoben wurde, damit auf ihr Leto den Apollo gebären könne, so spielen sich die historischen Dramen

der Franzosen und der meisten Deutschen auf einer neuentstandenen Insel ab, die ein breiter Wassergürtel von aller sonstigen Existenz trennt. Shakespeare hatte wohl in einigen seiner Königsdramen und ein wenig auch im „Coriolan“ und „Julius Cäsar“ die breitere Existenz herangeholt, auch wo sie mit der heroischen Handlung nicht direkt zusammenhing; im Grunde war aber doch Schiller der erste, der im „Wallenstein“ (nicht nur im „Lager“) und vor allem im „Tell“ das historische Moment in seiner vollen Ausdehnung darzustellen suchte. In demselben Augenblick, in dem ein Geßler wütet und die Bedrückten sich erheben, spielt sich ruhig und fast unberührt überall noch eine weitere Fülle von Leben ab: Fischerknabe, Hirt und Alpenjäger gehen ihrem täglichen Gewerbe nach, und barmherzige Brüder ziehen betend und singend einher. Aber Schiller hatte immerhin noch auch auf diese Scenen des festen Hintergrundes das historische Kolorit der Vordercoulissen abfärben lassen. Nicht so Grabbe. Er dreht die Sache um. Nicht das historische Faktum ist die Hauptsache, der die Schilderung des Milieus nur als Grundlage dient; sondern im Gegenteil: die Gesamtzustände sind die Hauptsache, die durch das historische Faktum nur heller beleuchtet wird.

Es ist also völlig irrig, wenn man in den niederländischen Genrebildern dieser Dramen müßiges Außenwerk sieht. Daß der Junge auf dem Markt von Karthago Thunfische zum Verkauf ausruft, hat freilich mit Hannibals Schicksalen nichts zu thun; daß der Berliner in der Schlachtreihe Witze reißt, entscheidet nicht das Geschick Napoleons. Aber in letzter Linie sind es doch die Straße von Berlin und der Markt von Karthago oder tausend ähnliche Straßen und Märkte, um deretwillen die Kriege geführt werden. Sie bleiben; Hannibal und Hermann und Napoleon sterben. Es klingt hier etwas von Annettens Dogma an, von der Kleinheit der Großen gegenüber der Macht der Kleinen; und unsichtbare Fäden schlingen sich von Grabbes „Napoleon“ herüber zu Tolstois „Krieg und Frieden“, wo ebenfalls der beliebige Mann aus dem Volk der Held ist und Napoleon nur ein Grillparzerscher Rustan, ein Träumer und Traumheld. Nur aber spielt bei Grabbe in die große Konzeption wieder der Geniekultus herein. Der Heros soll doch Heros bleiben, wenn auch das heroische Moment in eine Kette trivialer Momente eingebunden wird. Ja der Held ist nicht einmal wie bei Heinrich von Kleist oder Willibald Alexis der Gipfel, der organisch aus dem breiten

Gebirge hervorwächst. Er bleibt doch isoliert und irrt wie ein Fremder in der Welt umher, unter die gar nicht geniale Menschheit verirrt wie ein vom Himmel gefallener Meteorstein. Sie verstehen ihn nicht. Hannibal muß sich von dem lächerlichen Despoten Prusias Vorlesungen über Strategie halten lassen — etwa wie Grabbe selbst in seinem Aufsatz „Über die Shakespearomanie“ dem Abgott seiner Jugend wegen mangelhafter Komposition und anderer Gebrechen den Text gelesen hat. Hermann möchte mit seinem Heer Rom zertrümmern, aber seine Leute sehen nur ein paar Meilen weit und ziehen den Siegesschmaus auf dem Schlachtfelde vor; Napoleon wird durch „Verräterei, Zufall und Mißgeschick“ seiner Umgebung gestürzt. Aber das Kleine geht weiter und jubelt an der Leiche des Löwen. „Hoch Prusias, größter der Könige!“ rufen die Höflinge nach Hannibals Tod; Hermanns Sieg beschleunigt den Tod des Augustus und spielt dadurch dem Heuchler Tiberius das Scepter in die Hand; und Waterloo bedeutet eine Zeit „voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes. Von gewaltigen Schlachtthaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Konvenienzbesuchen hoher Häupter, von Komödianten und Geigenspielern“. Grabbe kannte seine Zeit; er wußte, welche Epochen auf den Rücktritt gewaltiger Zwingherren zu folgen pflegen.

Hat nun diese Auffassung, die die gewaltigen Explosionen der Weltgeschichte in den Gang der ruhig gleichmäßigen Gesamtentwickelung nur wie Intermezzi einschaltet, etwas Großartiges, so fehlt Grabbe wieder in der Ausführung dadurch, daß er auch die großen Momente selbst auf gleichem Fuß mit alltäglichen Vorgängen behandelt. Er hielt sich selbst für einen großen Strategen — wie heut der ihm mehrfach verwandte Bleibtreu — und verweilte mit besonderer Lust in der Ausmalung der Gefechte. Wenn nun aber hier rechts Napoleons General Graf Lobau, links Bülow von Dennewitz hält und auf das Kommando des einen „Schießt!“ der andere erwidert: „Gleichfalls“, so wird durch diese Negation der thatsächlichen räumlichen Abstände beider Schlachtreihen, durch dies Unterdrücken des Lärmes, der dem einen Feldherrn jeden Bezug auf Worte des andern unmöglich machen muß, das heroische Messen der Kräfte zweier Heere, zweier Völker zu einem Schachspiel zwischen A und B herabgesetzt. Aber alle Ueberzeugung von der geringfügigen Rolle des Einzelnen kann die Thatsache, daß es heroische Momente giebt, nicht wegschaffen; und

deshalb schlägt der Realismus hier, wie so leicht, in tendenziöse Unwahrheit um.

Grabbe ist aber auch hier Prophet. Gerade gegen die „Poesie des Kampfes" richtete sich die bittere Desillusionslitteratur der nächsten Jahrzehnte. Wenn Beyle-Stendhal (1783—1842) in seinem Roman „le rouge et le noir" dieselbe Schlacht von Waterloo als ein wüstes Durcheinander unfähiger Führer und hilfloser Massen schildert, wenn Prosper Mérimée (1803—1870) seinem Bericht über die Erstürmung der Schanze die ironischen Worte beifügt: „die Soldaten schrieen so laut „Vive l'empereur!", wie man es gar nicht hätte erwarten sollen, nachdem sie schon so viel geschrieen hatten" — so bewegen beide sich auf derselben Bahn, die in Deutschland Grabbe zuerst und auf lange allein eingeschlagen hat.

Ohne die Verwüstung, die krankhafte Geniespielerei in seinem Leben und in seiner Kunst anrichteten, hätte Grabbe das schaffen können, was Hebbel in der „Judith" vergeblich anstrebte, was Hauptmann in den „Webern" erreichte: ein realistisches Geschichtsdrama großen Stils. Grabbes „Hermannsschlacht" wirkt trotz aller Bizarrerien und Unmöglichkeiten, und ihr oft brutaler Realismus ist erträglicher als der blasse Idealismus in Klopstocks Drama gleichen Inhalts, muß man auch Kleists Werk himmelhoch über beide stellen. Aber er konnte über diesen viel versprechenden Entwurf nicht mehr hinauskommen. Auch hierin ist er eine typische Figur. Es beginnt wieder eine Epoche der Fragmentendichter. Es beginnt auch eine Zeit, in der den Dichtern das Leben, halb gelebt, zerbricht. Nur zu oft führt das Bedürfnis, sich über das gegebene Maß zu steigern, zur wirklichen Gewohnheit der Berauschung. Wie Grabbe ist sein Nachfolger Griepenkerl im Trunk untergegangen. Fast im gleichen Jahre sind der originellste Schriftsteller Amerikas, Edgar Allan Poe (1809—1849), und der größte Lyriker Frankreichs, Alfred de Musset (1810—1857), geboren, denen beiden dies Ende bestimmt war; es hat Fritz Reuter (1810—1874) gedroht, und eine kurze Zeit lang schien selbst für Ferdinand Freiligrath (1810—1876) die Champagnerfreude bedrohlich. Zur gleichen Zeit, in der sie geboren wurden, erreichte in England de Quincey, der berühmte Opiumtrinker, sein Maximum von sieben Weingläsern Laudanum täglich: das Bedürfnis nach Betäubung, nach Berauschung lag überall in der Luft, als Musset und Poe und Grabbe aufwuchsen.

Charakteristisch ist auch Grabbes Kopf: eine mächtige Turmstirn über einem kleinen, unedel geformten Untergesicht. Das Übergewicht des Denkens und Grübelns gegenüber der schönen Harmonie im Angesicht Goethes und Schillers, Rückerts oder Eichendorffs bildet sich schon äußerlich ab. Die „mächtige Stirn" wird als hervorragendste Eigenheit auch in der äußeren Erscheinung an Büchner und Griepenkerl, die beide Grabbe so nahe verwandt waren, geschildert; und noch deutlicher ist dies Überwiegen der Stirn dann bei Hebbel, dessen Stirn den übrigen Kopf völlig erdrückt. Auch bei dem berühmten Kritiker Frankreichs, auf den die Gegenwart so oft zurückkommt, bei Ste. Beuve (1804—1869) zeigt sich die gleiche Seltsamkeit, sogar bis zur Karikatur gesteigert; und gemildert tritt sie wieder bei jungen Dichtern unserer Tage auf, bei Gerhart Hauptmann, bei Stefan George.

Als eigentliche Nachfolger Grabbes sind Robert Griepenkerl (1810—1868) und Georg Büchner zu betrachten; doch blieb jener ganz ein fragmentarisches Genie. Viel bedeutender ist Georg Büchner (1813—1837), eine der interessantesten Figuren in dem gärenden Chaos dieser Zeit. Der Bruder Ludwig Büchners (1824—1899) vertritt in der Poesie den Materialismus viel genialer, wenn auch viel weniger wirksam als der Autor von „Kraft und Stoff" in der Populärphilosophie. Als notwendige Reaktion gegen die Überspannung des Idealismus in der Naturphilosophie erhob sich gerade damals der leidenschaftlich negierende Materialismus: zwischen die Geburtsjahre der Brüder Büchner fallen die seiner eifrigsten wissenschaftlichen Begründer, Karl Vogt (1817—1895) und Heinrich Czolbe (1819—1873). Georg Büchner lebt diesen Umschlag in sich selbst durch. Als Romantiker beginnt er und schreibt schon als Gymnasiast zwischen Diktate über die antike Litteratur „mit zollhohen Buchstaben": „Lebendiges! was nützt der tote Kram!" Diese Leidenschaft für das Lebendige nimmt nun aber bei ihm die gleiche Entwickelung, wie in der Litteraturgeschichte überhaupt: von der Naturschwärmerei einer Bettina gelangt er zu dem Naturstudium eines Johannes Müller. Er wird Anatom und Physiolog. Und nun lernt er das viel gepriesene „Leben" in der Küche kennen, wo es zubereitet wird. Das animalische Leben des Menschen führt ihn weiter zu dem animalischen Leben des Staates. Er wird glühend-eifriger Politiker, und indem er die Funktionen seines heimischen Staatslebens so genau unter Seciermesser und Mikroskop nimmt wie die der Fischmuskeln,

packt ihn hier wie da ein ungeheurer Ekel. Das Großherzogtum Hessen, dessen Bürger er wie Karl Vogt war, lag damals unter der Herrschaft drückendster Reaktion, die 1830 zu einem Bauernaufstand in Oberhessen führte. Das höhere Beamtentum bildete eine eng verschwisterte Clique, deren verhältnismäßig hohe Gehälter für das ausgesogene Land drückend waren. Zu den Freiheitsbestrebungen im ganzen Deutschland kamen sociale Momente verschärfend hinzu. Georg Büchner war ein Mann der Wissenschaft, in seinen persönlichen Prinzipien strenger Idealist, von reinstem Lebenswandel in einer vielfach verlotterten und oft prinzipiell unsittlichen Zeit, vor allem ein weiches Herz voller Mitleid, wie alle seine Freunde bezeugen. Was er sah, griff ihm ans Herz. Wie gegen den Ekel an den niedersten Funktionen des „Lebens", so wappnete er sich gegen den an den Fäulniserscheinungen des öffentlichen Lebens mit Härte. Er schien verschlossen und hochmütig als Mensch; er spielte ein wenig Marat als Politiker. Doch war es nicht nur gespielt, wenn er sich mit Gefahr des Todes in politische Verschwörungen einließ; auch nicht, wenn er im Gegensatz zu der aristokratisch-liberalen Bourgeoisie mit seinem „Landboten" (1834) die erste socialistische Flugschrift (wie sein Biograph und Herausgeber K. E. Franzos bemerkt) erscheinen ließ. Dem Physiologen, dem Materialisten war es natürlich, eine Heilung auch der Volkskrankheiten mit der „Magenfrage" zu beginnen, in den niedersten Muskeln und Geweben die eigentlichen Träger der Leiden zu sehen, die an den höheren Organen nur zum deutlichen Ausdruck kommen.

Aus solchen Anschauungen heraus ist Büchner auch in der Kunst unser erster konsequenter Realist geworden. Er hat ein Novellenfragment „Lenz" (1836) hinterlassen. Mit größter Feinheit schildert er hier, wie sich in jenem unglücklichen Dichter, der den verkannten Genies ein Heros zu werden begann, der Wahnsinn entwickelt. Die wechselnden Lebenszustände, die Einwirkungen von Licht und Dunkel, Ruhe und Anregung, freundlicher Behandlung und herrischen Aufforderungen werden mit unnachahmlicher Sicherheit geschildert. — Lenz wird ihm aber zugleich ein Typus des rechten Dichters überhaupt, und ihm legt er seine charakteristische Kunstlehre in den Mund. Besser ist das Dogma des Realismus niemals formuliert worden.

Lenz sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon; doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: der liebe Gott hat die

Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten; in Shakespeare finden wir es, und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wollte man idealistische Gestalten, aber alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel. Er hätte desgleichen versucht im „Hofmeister“ und den „Soldaten“. Es sind die prosaischsten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich; nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert. Man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen, und dann alt und jung herbeirufen und die Buben und Alten darüber radotieren und sich entzücken lassen. Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tieferen Eindruck, als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußeren hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegenschwillt und pocht.

Ich habe die Stelle so ausführlich hergesetzt, weil sie nicht bloß das Wollen jener Zeit mit seltener Klarheit begründet, sondern auch für den Realismus unserer Tage unschätzbar ist. Wir erkennen hier, wie der Pessimismus dieser Realisten in letzter Linie doch auf eine leidenschaftliche Freude am Leben, an der „unendlichen Schönheit“ des Seins zurückgeht. Sie hassen den Idealismus nicht, weil er unwahr sei, sondern weil er die Welt, die Gott gemacht hat, verachtet. Was lebendig ist, scheint ihnen der künstlerischen Nachbildung würdig; ja gerade in den leisesten Zuckungen, dem kaum bemerkten Mienenspiel belauschen wir das Leben selbst am innigsten. Indem sie sich aber mit dieser Andacht in das Kleinste und Gewöhnlichste versenken, empört sich doch wieder der ererbte und anerzogene Schönheitssinn gegen dies Leben selbst, und es ertönen Worte der Verwünschung über die animalischen Funktionen des Menschen, wie sie nur irgend der religiöse Idealismus mittelalterlicher Asketen oder Swifts finden konnte. Die gleiche

Verbindung von Realismus und Ekel am Leben haben in unseren Tagen vor allem Huysmans und Maupassant über ihre Werke gebreitet.

Büchners Historiendrama „Dantons Tod“ (1835) geht aus diesen Voraussetzungen folgerecht hervor. Grabbe nahm noch das Genie aus der Reihe der alltäglichen Erscheinungen aus; Büchner streicht auch diese Ausnahme: „Ich fühlte mich vernichtet unter dem gräßlichen Fanatismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken.“ Und in diesem Sinne schreibt nun der Revolutionär sein Revolutionsdrama. Er lebte bereits als Flüchtling in der Fremde, in Straßburg, wo er eifrig studierte; bald darauf ist er in Zürich gestorben. Er hielt fest an seinen politischen Idealen, er begehrte nach wie vor eine Heilung der kranken Menschheit, als deren Hauptplagen er Machthaber und Beamtenschaft ansah; aber in dem Anstürmen vereinzelter „Heroen“ sah er nur „ein Puppenspiel“. Deshalb wird „Dantons Tod“ fast zu einer heroischen Tragikomödie. Mit der gesuchten Geistreichigkeit der Konventsmänner, die ohne ein Bonmot auf der Zunge weder köpfen noch sich köpfen lassen konnten, würde die wilde Scenenreihe noch „echter“ wirken, litte nicht schon Büchner an der Krankheit so vieler neuerer Realisten: an dem Mißbrauch „echter Dokumente“. Ausdrücke, Reden, die für Danton oder St. Just belegt sind, müssen verwendet werden, und gerade sie wirken oft wie aufgesetzte fremde Zuthaten, weil die übrigen Worte der Figuren von Büchner stammen und nicht von ihnen selbst.

Die Ergänzung zu „Dantons Tod“ bildet das Fragment „Wozzeck“. Dem heroischen Trauerspiel steht das bürgerliche gegenüber. Ein ganz beliebiger Mensch aus dem Volke, arm, schwach, verachtet, ist der Held. Er wird eben deshalb zur symbolischen Gestalt; er ist das Volk selbst und sein Schicksal das des Volkes in den Händen seiner Machthaber. Für den Doktor ist er nur ein Experimentierobjekt; der dicke Hauptmann, der weinen muß, sobald er an seine eigene Güte denkt, hält ihm Moralpredigten; inneren

Anteil, Verständnis haben die „Gebildeten“ nicht für ihn. Seine Geliebte, ein trotziges, sinnliches Wesen, läßt sich von der animalischen Prachterscheinung des Tambourmajors verführen; der Verführer höhnt noch den armen Betrogenen. Die Charaktere aus dem Volk und der Hauptmann sind glänzend gezeichnet; der Doktor ist ein Zerrbild, voll Selbstironie des experimentierenden Natur- und Menschenforschers. Mit Meisterschaft ist wieder die Zerrüttung im Gehirn Wozzecks geschildert, wie der Mordgedanke in ihm Wurzel faßt, wie er widersteht und unterliegt; und das fröhliche Spielen des als Waise hinterlassenen Kindes bildet den grellen Schlußaccord. — Wie „Dantons Tod“ ist dies Bruchstück mit wilden Cynismen übersäet, aus denen die Verzweiflung des am Leben haftenden Realisten über die Unsauberkeit des Lebens herausklingt wie aus Heines „Nächtlicher Fahrt“. Der groteske Humor der Handwerksburschenpredigt weist dem tiefernsten Satiriker einen Platz in der berühmten Reihe hessischer Humoristen, Merck, Lichtenberg, Niebergall, Karl Vogt an; schade, daß er sich durch ein Preisausschreiben verleiten ließ, auch noch in einem romantischen Lustspiel „Leonce und Lena“ die Wortwitze und gesuchten Versteckspiele des „Ponce de Leon“ und ähnlicher Produktionen nachzuahmen.

Eine andere Natur als bei diesem verzweifelnden Menschenfreund und Patrioten, eine andere Natur auch als bei Grabbe mit seiner Sucht zu imponieren hat der Cynismus Johann Nestroys (1802—1862), mit dem wir zu den Altersgenossen Grabbes zurücklenken. Sein Cynismus entspringt weder der Notwehr noch dem Übermut, sondern einfach angeborener Gemeinheit. Man darf dies Wort nicht scheuen, wenn man den Antipoden Raimunds charakterisieren will. Wie Raimund ist Nestroy aus dem Wiener Possentheater hervorgegangen und hat sich als Schauspieler zuerst auch in ernsten Rollen versucht. Die Posse hat er heruntergebracht wie das Schauspielertum; jedes höhere Element hat er so höhnisch abgewiesen, wie Raimund es aufsuchte. „Er konnte mit einem bloßen gequetscht nasalen ‚Ah‘ im Zusammenhang eines Gesprächs, wo von weiblicher Unschuld die Rede war, ein ganzes Schmutzfaß entladen,“ erzählt Fr. Th. Vischer aus eigener Anschauung. „Damals sagte Hebbel von ihm: ‚Wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie‘. Die Zuhörer waren hochbeglückt.“ Mit diabolischem Spürsinn gabelte er überall das Niedrige, das Animalische, das Ordinäre auf. Wie nach der Volkssage der Teufel nichts schaffen,

aber alles nachmachen kann, so war Nestroy zum Parodisten geschaffen. Seine berühmtesten Leistungen gehören hierher. Es liegt in all seiner Parodie eine gewisse cynische Ehrlichkeit, ja eine Art Naivität der Blasiertheit. Er hält im Grunde alle Poesie und allen Idealismus wirklich für Schwindel und glaubt nur an die körperlichsten Genüsse. Es war weniger Witz als blutige Wahrheit, wenn er sagte: „Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich habe mich noch selten getäuscht". Deshalb mißlingen ihm auch die edeln Männer und guten Weiber so kläglich; gutmütige Mädchen (wie die Netti im „Kampl") stehen nicht so ganz außerhalb seiner Fähigkeit. Er war selbst bei allem Cynismus nicht ohne Gutmütigkeit, besonders ein freigebiger Helfer; er lebte wie ein rechter Philister, war im Gespräch scheu und schüchtern und ließ sich von der Schauspielerin, mit der er (wie Raimund) in wilder Ehe zusammenlebte, ganz im Stil der Zeit tyrannisieren. Nestroy ist ungemein witzig; wie aus einem unerschöpflichen Füllhorn quellen die Improvisationen überraschend und blendend hervor. Aber er vermag weder eine Handlung konsequent aufzubauen — wo ihm nicht die parodierte Fabel das ermöglicht —, noch wirkliche Gestalten zu zeichnen; die paar bequemen Typen des liederlichen Vagabunden, des „dummen Kerls von Wien", des bösen Hausherrn und des koketten alten Weibes sind kaum mehr als die Haubenstöcke, auf die er seine Witze hängt.

Eduard von Bauernfeld (1802—1890) ist der letzte Vertreter des „vormärzlichen Wienertums". Hat man Nestroy das zweifelhafte Kompliment gemacht, er habe die Altwiener zu modernen Großstädtern erzogen, indem er sie von gutmütiger Behaglichkeit zu scharfer Kritik überführte, so ist Bauernfeld Beweis, daß schon in dem „Capua" Grillparzers eine Neigung zum schneidenden Epigramm mit gemächlich-vergnüglicher Lebensauffassung sich vertrug. Bauernfeld hat zeitlebens „raisonniert" („geraunzt", wie man in Wien sagt), und ist dabei zeitlebens vergnügt gewesen. Aus der Romantik, der seine Jugenddichtungen — worunter wieder ein „Fortunat" — angehören, hat er immer die Neigung behalten, den allzu stacheligen Problemen des wirklichen Lebens aus dem Wege zu gehen und die schärfsten Gegensätze auf einen lustspielmäßigen Zusammenstoß zweier Weltanschauungen („Bürgerlich und Romantisch" 1839) einzudämmen. Eine gewisse Lustspielauffassung der Welt beherrscht ihn durchaus und erleichtert

ihm die leichthändige Massenhervorbringung gefälliger kleiner Gesellschaftskomödien. Im Grunde sieht es in der Welt — das heißt für Bauernfeld: in Wien — ganz erträglich aus; es läßt sich mit den Menschen auskommen. Sie plaudern vorzüglich miteinander — Bauernfelds größtes Talent —, haben lustige Einfälle, fechten wohl auch mit witzigen Epigrammen elegante Duelle aus, sind aber allemal eines freundlichen Ausgangs gewiß. Die Mädchen sind so hübsch, und die Liebhaber sind so edel, daß das Schicksal es mit den paar Hindernissen nicht ernst meinen kann; die würzen nur den Reiz des Weltlaufs. So ist Bauernfeld der Erfinder der neuen deutschen Lustspielwelt geworden, in der liebenswürdige Dilettanten aus der guten Gesellschaft ihre „Bekenntnisse“ (1836) und „Krisen“ (1840) so gewandt vorspielen, daß man zuweilen wirkliches Leben vor sich zu sehen glaubt. Diese Welt der bösen Schwiegermütter und unwiderstehlichen jungen Witwen ist dann später durch Roderich Benedix (1811—1873) eine Stufe heruntergerückt und durch Aufnahme der „Dienstboten“ um einen gemütlichen Anbau erweitert worden; übrigens zwingt dieser in lustigen Erfindungen unerschöpfliche Autor durch seine Gutherzigkeit und seinen breiten Humor die Kritik, vor ihm die Waffen zu strecken. Ein litterarischer Kämpfer ist Benedix nicht gewesen, trotzdem er nach Grabbe eine zweite thörichte Streitschrift gegen die Shakespearomanie verfaßt hat; aber er ist ein Marketender mit wohlgefülltem Fäßchen, der Erholung spendend auf dem Schlachtfeld umherzieht und zu viel Vergnügen gespendet hat, als daß man ihm die Trivialität und Unrealität seiner meisten Figuren vorhalten dürfte. Hat er papierne Zerrbilder wie den Professor der „Hochzeitsreise“ geschnitzelt, der statt Blut nur Tinte in den Adern hat, so sind ihm gewisse seelenverwandte Typen wie der allzeit hilfsbereite Onkel, das bemooste Haupt und andere nicht gar so übel gelungen. Als die bequemen Lustspielrollen leidlich erschöpft waren, gingen dann Gustav von Moser (geb. 1825) und Julius Rosen (eigentlich Nikolaus Duffek, 1833—1892) zur Situationskomik über, und nun thaten Veilchensträuße und Jagdstöcke für „Veilchenfresser“ und „Bibliothekar“ die gleichen Dienste überraschender Verwickelung und Auflösung wie früher die böse Sieben und der schlaue Diener. Diejenige Art von Psychologie, die Bauernfeld und Benedix ihren Personen gaben, ließ sich allerdings leicht auch auf umschlagende Holzbänke und knarrende Thüren anwenden; und da es, wie für die Betrunkenen so auch für die

Possenhelden einen besonderen Gott giebt, konnte man den versöhnlichen Schluß von einem platzenden Handschuh so gut wie von einem Erbonkel aus Amerika erwarten. Litterarische Bedeutung hat dies alles nicht; ich sehe aber nicht ein, weshalb es nicht auch ein dramatisches Kunstgewerbe für harmlose Abende und anspruchslose Gemüter geben soll. Ich wenigstens habe mich bei Mosers (einem englischen Original nachgebildeten) „Bibliothekar“ herzlich amüsiert und bei dem „Raub der Sabinerinnen“ Franz von Schönthans (geb. 1849) erst recht. Seit ein in Moral und Technik sehr viel niedriger stehendes Lustspiel mit großen Prätentionen die Harmlosigkeit weggeworfen hat, die für jene ältere Richtung Existenzbedingung war, haben wir über Benedix und seine Gruppe viel milder urteilen gelernt. Sie gaben sich wenigstens wie sie waren, während sich Lindau, Lubliner, Blumenthal, noch in französischen Problemstil vermummen. Und das Muster der Augier, Sardou, Dumas, dem diese so eifrig nachliefen, bedeutet nicht einmal an sich eine höhere Lebenswahrheit. Die Welt des französischen Lustspiels ist so gut wie die des deutschen eine konventionelle Zauberwelt; der Unterschied ist nur der, daß die Rollen bei Bauernfeld und seinen Nachfolgern von liebenswürdigen Dilettanten, bei den Dichtern des Odéon-Theaters von gescheiten Schauspielern gespielt werden.

Die Österreicher treten immer in Gruppen auf: wie neben Zedlitz und Raimund Grillparzer, so steht neben Nestroy und Bauernfeld Lenau. Er ist das größte Talent dieses Zeitraums und neben Grabbe die bezeichnendste Gestalt; er hat auch den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Der „Weltschmerz“, den Nestroy in seinem „Zerrissenen“ verspottet, den Grabbe in den Tiraden seines „Gothland“ unabsichtlich parodiert hatte, erhielt in Lenau seinen Klassiker.

Es lag in der Stimmung der Zeit, zu verzweifeln. Wer die Welt nicht mit Bauernfeld als ein Lustspiel oder mit Nestroy als eine Posse aufzufassen wußte, dem lag es damals nur zu nah, sie für ein Trauerspiel zu halten. Gewiß dauerten, wie immer, idyllische Naturen fort, die auch unter dem Druck einer kläglichen Reaktion, unter der furchtbaren Spannung idealistischer Anforderungen in einer besonders realistischen Epoche, unter dem Zusammenbruch alter Evangelien und Programme noch eine ungestörte Heiterkeit bewahren konnten. Sie flüchteten sich dann ganz in eine stille Kunstwelt, wie die Maler Ludwig Richter und Wilhelm v. Kügelgen die wir auch als vortreffliche Erzähler von Jugenderinnerungen zu rühmen haben

(„Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ 1885 und „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ 1870); oder in einen stillen Waldwinkel voll Poesie des Jäger- und Berglebens, wie der fröhliche bayerische Dialektdichter Franz von Kobell (1803—1882) und sein österreichischer Genosse J. G. Seidl (1804—1875), beide auch hochdeutsch dichtend; oder endlich in die Legenden der Vergangenheit, wie der liebenswürdige Rheindichter und Übersetzer Karl Simrock (1802—1876). Wer aber zarter, nervöser organisiert war, den rief in der Gegenwart zu viel zum Mitleiden auf, als daß er dem Weltschmerz hätte entgehen können. Wer ein fühlendes Herz hat, ruft damals der Franzose Claude Tillier (1801—44), der Verfasser des unvergleichlichen humoristisch-satirischen Idylls „Mein Onkel Benjamin“, der geht durch das Gedränge der Menschen mit einer offenen Wunde, die jeder Begegnende von neuem bluten macht.

Lenau hat freilich selbst dafür gesorgt, daß die Wunde offen blieb; Schmerz empfinden war ja seine Virtuosität. Virtuose ist er durch und durch. Es ist kein Zufall, daß er selbst mit Meisterschaft musizierte und noch den Einbruch seiner Geisteskrankheit durch Spielen auf seinem geliebten alten Guarnerius verhüten zu können glaubte; noch weniger, daß er auch die äußerlichen Gewohnheiten des Virtuosen teilte — war es doch die Zeit der Liszt-Anbetung! So sorgte er für malerisches Aussehn: „Da saß er, bleich, im schwarzen Rocke, auf dem Haupte eine Violettsammetmütze mit goldener Quaste, und las mit seiner klangvollen, tiefen Stimme, eintönig, wie der klagende Wind, oder wie Wellen, oder ein Geist — höchst melodisch“. Ein kleiner Ruck der Mütze verändert nach seinem eigenen Geständnis seine Stimmung. Deshalb braucht er auch — wie Byron — auf der Reise ein übermäßiges Gepäck, „eine Menge kleiner Kästen, Necessaires, Stöcke, Schirme; kurz, woran er gewöhnt war, das mußte auch mit auf die Reise“. Er ist selbst von den Kleinigkeiten abhängig; über den Schlafrock kann er in briefliche Klagen ausbrechen; eine schlechte Cigarre — denn die beginnen nun allgemein die Pfeife abzulösen — verstimmt ihn fast wie ein Unwohlsein. Aber diese Nervosität, die wirklich mit den intimsten Vorzügen seiner Begabung zusammenhängt, imponiert gerade dem für die „schmückenden Kleinigkeiten des Lebens“ noch ungebührlich harthäutigen Geschlecht. „Er ist noch eine von den schönen Dichtergestalten, die selbst wie ein Gedicht durch das Leben gehen“, ruft der jugendliche Moritz Hartmann aus, der selbst später

für den schönsten Mann seiner Zeit galt. Lenau war aber nichts weniger als schön, er war in Auftreten und Haltung vielmehr nur „so interessant“. Wenn er vorlas, klang es der guten Emma Niendorf, als läse der Genius selbst. Uns scheint hier wieder der idealisierende Geniekultus des Publikums mitzuspielen; ebenso wenn wir seine äußere Erscheinung beschreiben hören:

> Eher klein als groß, aber stämmig; um die Schultern breit; von vortrefflicher Lunge und Brust, mit sehnigen Armen und Beinen; dazu voll Mut und Verwegenheit und stets gewaltiger Herr des Worts — wäre er ein vortrefflicher Husarenoberst gewesen. Sein sehr großer Schädel zeigt die Hilfsmittel des Dichters in höchster Ausbildung; das Haupthaar auf dem gedankenvollen Scheitel (!) etwas dünn, Backen- und Schnurrbart dunkelbraun; die Stirn besonders breit, über der kräftigen, sanftgeschwungenen Nase gern sich stark faltend, die Brauen, wie bei Vieldenkern, oft sich zusammenziehend, die Backenknochen, wie bei Slaven, etwas hervorragend; die unaufgeworfenen schmalen Lippen entschlossen geschlossen; das Kinn wie abgehackt; endlich in den braunen Augen zwei unergründliche Brunnen voll Geist, Tiefsinn und Schwermut ... welch ein herrliches Gesicht! Hand und Fuß aristokratisch fein und klein; die Haltung ein gemächliches Sichgehenlassen; meist gebeugt sitzend oder bequem liegend; auf gebogenen Knieen sich schwingender Gang; in Kleidung gewählt und zierlich fast, stets rein behandschuht ...

Seit Goethe ist kein Poet so genau beobachtet und beschrieben worden!

Nicolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau ist (13. Aug. 1802) zu Czatad unweit Temesvar in Ungarn als Sohn eines deutsch-slavonischen Vaters und einer deutsch-ungarischen Mutter geboren. Slavisch ist in ihm vorzugsweise die musikalische Begabung, die im virtuosen Guitarren- und Geigenspiel, im vortrefflichen Pfeifen und Tanzen so gut wie in dem süßen weichen Klang seiner Verse hervortritt; ungarisch ist die Freude an wilder Bewegung, an daherstürmenden Rossen und Rhythmen, und wieder dann die träumerische Indolenz, die sich in die schlafende Heide zum Ruhen einbettet. Beiden Völkern aber ist gemein, daß sie dem mythologischen Zeitalter noch näher stehen, daß ihnen die Elementargeister in Busch und Rohr, in Wald und Wasser noch lebende Dämonen sind. Damit hängt wohl auch Lenaus ungemeine Kraft der Naturbeseelung zusammen, in der er selbst seine eigentümlichste Begabung sah. Die Natur wird ihm zu einer „guten Frau“, die der Ungar bescheiden einlädt, daß sie kommen möge mit ihren köstlichen Gaben, während der Deutsche sie an der Gurgel packt und so ge-

waltig würgt, daß ihr das Blut aus Nase und Ohr hervorquillt. In dieser Personifikation liegt eine lebendige Parteinahme, die auch die Allegorie lebendig macht und weit erhebt über die blassen Abstraktionen anderer Dichter. Oder wie er den Lenz verkörpert:

> Da kommt der Lenz, der schöne Junge,
> Den Alles lieben muß,
> Herein mit einem Freudensprunge
> Und lächelt seinen Gruß,
>
> Und schickt sich gleich mit frohem Necken
> Zu all den Streichen an,
> Die er auch sonst dem alten Recken,
> Dem Winter, angethan.

Das ist gefühlt und nicht bloß gedacht; aus solcher Anschauung blühten bei den Alten die Mythen von Bakchos, von Silen und den Kentauren hervor und die Bildwerke, die sie darstellten. Eben deshalb weil diese Verkörperungen durchaus individuell sind, wechseln sie auch. Die Erde ist ein andermal für Lenau ein Zigeunerweib, das immer nur wieder die alten Blätter aufgemengt und in neuer Ordnung auf den Tisch legt, blöd begafft von neugierigen Leuten. Er kann sie schelten, wie er sie preist, weil er sie liebt. Das ist das Innigste an Lenau: seine tiefe Liebe zur Natur. Die Menschheit steht ihm ferner. „Die Betrachtung des Menschenlebens in seinen mannigfachen Erscheinungen ist mir der größte Reiz, nach dem Reize, den die Natur für mich hat. Sie bleibt doch meine liebste Freundin, und das Menschenleben ist ohnehin nur das Bild der Natur, wie es sich malt in den bewegten Wellen unserer Triebe."

So tief hat sich diese Seele also in das Leben der Natur eingefühlt und eingewühlt, daß es ihr verständlicher ist als das Menschenleben. Es ist eigentlich falsch, zu sagen, er trage menschliche Empfindungen in die Natur hinein; es ist umgekehrt: er versteht das menschliche Leben nur aus der Analogie mit der Natur. Hat er ja auch in seinem eigenen Leben etwas von der Art der alten Naturdämonen: unberechenbar, bald die Menschen mit dem Klang seiner Töne bezaubernd, bald mit grellem Gelächter sie in Schrecken jagend wie der große Pan, die Menschen fliehend und dann wieder von jedem sterblichen Weibe gefesselt. Er paßt nicht in diese geregelte, verständige Welt. Selbst Justinus Kerner, der beste der Freunde, von dem der reizbare Lenau sagte: „Er ist ganz

Gold" — selbst er klagte: „Er zieht ein schwarzes Band durch das Leben seiner Freunde".

Wie ein Meteor fährt er seine jähe Lebensbahn herab. Der Vater, ein wüster Spieler, starb früh; die Mutter verzieht ihren Liebling: jeden Morgen verzehrt er sein „schneeweißes pflaumiges Kipfel, während die beiden Schwesterchen sich mit einer gewöhnlichen schwarzen Semmel genügen lassen mußten". Auf der Schule lernt er eifrig; ein Verwandter senkt zuerst den Samen des Zweifels an Gott in das gläubige Kinderherz, ein anderer — sein Schwager und Biograph Anton Schurz — veranlaßt ihn zum Dichten. Der interessante Jüngling mit dem blassen Gesicht unter den dunkeln Haaren geht durch mancherlei Liebesverhältnisse; verhängnisvoll ward ihm die Liebe zu der Schwester seines Freundes Kleyle, Sophie, mit dem Lotteriebeamten Max Löwenthal verheiratet, die ihn völlig beherrschte, mit leidenschaftlicher Heftigkeit ihn ganz für sich begehrte und auch die hoffnungsvolle Verbindung mit einem liebenswürdigen jungen Mädchen aus Frankfurt, Marie Behrends, im Werden vernichtete. Was Immermann glückte, verbot ihm das Schicksal: er sollte nicht an der Seite einer treuen Gattin Ruhe finden dürfen. Bedenken und Sorgen warfen ihn hin und her, bis ihn die geistige Umnachtung von der liebenden Braut auf immer trennte.

Außer diesen Liebesschicksalen fallen in Lenaus Leben nur wenige Ereignisse von lebensgeschichtlicher Bedeutung. 1831 reiste er zu den schwäbischen Dichtern, deren Naturgefühl er dem seinen verwandt hielt, nach Stuttgart, und im Sommer 1832 erscheint dann das Bändchen „Gedichte", das ihn sofort berühmt machte. Inzwischen aber packte den Dichter die in der Luft liegende „Europamüdigkeit", und er fuhr 1832 nach Amerika über, um sich dort anzusiedeln. Sein Biograph Daniel Jacoby spricht die sinnige Vermutung aus, daß Freiligraths Cyklus „der ausgewanderte Dichter" Züge von Lenau enthalte. Aber es war zu waghalsig, daß er, der nicht einmal sein gewohntes Trinkglas entbehren mochte, eine ganz neue Heimat aufsuchte. Aufs tiefste enttäuscht kehrte er wieder. Ganz und gar schien ihm die großartige Natur Nordamerikas entweiht und entheiligt durch jenes geldgierige, rücksichtslose, nüchterne Wesen, das man später „Amerikanismus" getauft hat. Man könnte denken, die Natur selbst habe ihn entschädigen können. Aber Lenau war eben nicht wie Sealsfield, ein Verehrer

der großen, imposanten Landschaft. Sie muß ihm gemütlich nahe kommen, muß ihm etwas sagen, das ihn persönlich angeht. Er faßt immer nur ein Stück heimischer Natur auf und schaut es, der berühmten Formel entsprechend, durch sein Temperament an: einen See im Mondlicht, ein Stück Heide, die Wurmlinger Kapelle. Er besingt wohl den Niagara, aber nur um eine geistreiche Betrachtung anzuknüpfen — eine Stimmung erweckt er ihm nicht wie der Teich daheim. Er blieb fremd und eilte heim in die Arme seiner Freunde, die ihn mit Zärtlichkeit pflegten. Überall umklingen ihn Glückwünsche und Huldigungen. Seine ferneren Veröffentlichungen — insbesondere der „Savonarola“ (1837) — erwecken wohl auch feindliche Kritiken, aber daneben warme Verteidigung, begeistertes Lob. Er wird der Abgott der poetischen Jugend, Herweghs, der Betty Paoli. Und dennoch gräbt er sich immer tiefer ein in Melancholie. Seine Eitelkeit nahm alle Bewunderung freudig entgegen; tiefer drang es nicht, unbefriedigt blieb das Herz. Langsam naht sich eine dann rasch sich steigernde Zerrüttung. Die Sorge um den Unterhalt der künftigen Ehe trägt ihren Teil: auch dies ersehnte Land war ihm ein Amerika, dessen Nähe dem Dichtergeist verhängnisvoll werden sollte. „Nur achtzehn Tage hatte er seine Braut gekannt. Alle, welche sie sahen, fanden sie voll Anmut und Sanftheit.“ Welch ein Gegenstück bildete dazu er mit seiner furchtbaren Aufregung! Ein Nervenschlag lähmt (am 29. Sept. 1844) die linke Gesichtshälfte; bald darauf (10.—11. Okt.) tritt Tobsucht ein. Noch wechselt der Wahnsinn mit lichten Momenten. Bald hört das auf; er nennt sich mit kindlichem Lallen nur noch „Nims“: „der arme Nims ist sehr unglücklich“. Am 22. Aug. 1850 ist er nach drei Jahren völlig verdüsterten Scheinlebens gestorben. Währte die Qual nicht so lange wie bei Hölderlin, so war sie dafür um so furchtbarer, wenn der wütige Kranke gefesselt werden mußte; der Wärter band ihm beim Halten erst ein Tuch um das Handgelenk, um den feinen Knochen nicht weh zu thun . . .

An diesem tieftraurigen Ausgang ist der Dichter sicher nicht ganz schuldig, nicht ganz unschuldig. Eine Disposition mag in dem übermäßig erregbaren Kinde schon gelegen haben, das in Angst und Not geboren und herangezogen ward. Körperliche Ursachen, wie das übermäßige Rauchen — „nie ohne eine Cigarre im Mund und einen Plan im Kopf“ — kamen hinzu. Aber die Hauptsache lag doch wohl in der Art, wie der Dichter seine

Melancholie kultivierte. Seine erste Gedichtsammlung war pessimistisch gewesen, wie die so vieler Dichter; selbst Uhlands Gedichte beichteten ja: „Anfangs sind wir fast zu kläglich, strömen endlos Thränen aus". Aber die übergroße Wirkung hinderte jede weitere Entwickelung. Nun behagt dem Dichtergenie das Element der Melancholie. Nun macht er aus sich ein Instrument des Weltschmerzes, eine Äolsharfe, in die der Wind sein Leid tönt. Er gewöhnt sich, alle anderen Klänge der Schöpfung zu überhören; nur Klagen und Anklagen fängt er auf. Bewußte Absicht war das sicher nicht; aber Nachgiebigkeit gegen die pessimistische Tendenz seiner Seele — und seiner Zeit. Solche Stimmungen vertragen aber bei dem produktiven Künstler kein gleichmäßiges Beharren. Ist ihm einmal die Melancholie zur Existenzbedingung seiner Dichtung geworden, so wird er sie nähren und steigern müssen, wie ein enthusiastischer Dichter die Berauschung. Er wird aufhören, naiv auf traurige Gegenstände zu warten: suchen wird er nach Gelegenheiten zur Trauer und zur Anklage. Der Welt, auf deren leise Rede er erst horchte, wird er nun Worte in den Mund zwingen und so gewaltsam sich selbst immer mehr mit Tragik umzäunen. Aus diesem wohlgepflegten Weltschmerzgarten findet er dann keinen Ausgang mehr in das reale Leben. Überreizt und abgespannt zugleich sinkt er zu Boden, und die vergeudete Kraft rast nur noch in ziellosen Wutausbrüchen einher. Lenau ist ein Selbstmörder seiner Seele, ein Selbstmörder seiner Lebensfreude, Lebenskraft, Lebenslust.

Und doch ist hierin, mag es auch Verschuldung heißen, etwas Rührendes. Mit der Verzweiflung haben so viele Dichter gespielt; ihm ist es ernst mit dem Spiel. Er verhängt sich die Sonne, um nicht auch nur durch ihren Schein getäuscht zu werden. Er berauscht sich im nagenden Grübeln, zu ehrlich in seinem Wahrheitsuchen, um alles gewaltsam wegzuwerfen. Und das ist das deutsche Element in ihm. Leopardi, mißgestaltet, krank, arm, hatte es leicht, zu verzweifeln; Lenau hat sich seine Verzweiflung tapfer erkämpft, erkämpft mit jenem Ernst, den der Deutsche so gern auch in das Spiel legt. Er hat sich in eine Rolle hineingelebt, aber so ernstlich, daß er auf ihr Stichwort gestorben ist. So rundete sich sein Leben zur Tragödie ab, und die Freunde mochten rufen wie einst der tollkühne Schill vor Stralsund: „Besser ein Ende mit Schrecken, als ein Schrecken ohne Ende!"

Lenaus dichterische Macht liegt in seiner Lyrik. Sie unterscheidet sich von der großer Mitbewerber dadurch, daß jedes gelungene Gedicht (denn freilich finden sich bei ihm auch völlig mißlungene) in sich vollendet ist. Es fordert weder die Musik zur Ergänzung, noch eine nachgrabende Gedankenarbeit. Die Musik verschmähen seine Lieder, wie die Gedichte Hölderlins, sogar überwiegend; sie sind mit ihrem wunderbaren Klang Musik an sich. „Die süße Wehmut jener Tage", sagt Anastasius Grün, „säuselt in melodisch beruhigten Tonwellen an unserer feierlich ergriffenen Seele vorüber". Eine Nachhilfe unseres Denkens aber können die besten seiner Gedichte deshalb abweisen, weil sie einfach und klar sind wie die Natur, wie ein Stück Natur selbst. Lenau bezeichnete seine größeren Dichtungen als „lyrisch-episch"; „lyrisch-episch" sind aber im Grunde alle seine Gedichte. Ein kurzer Bericht zeichnet einen Ausschnitt aus der Natur, und indem der Dichter diesen Anblick noch einmal durch die Seele ziehen läßt, entsteht ihm der lyrische Ausdruck. Am reinsten vertreten seine wundervollen „Schilflieder" diese Art. Er malt verschiedene Momente der Atmosphäre: Sonnenuntergang, Regen, Mondlicht; und aus dem Bilde wächst eine ihm entsprechende Stimmung hervor: Unruhe beim Gewitter, wonnige Melancholie in der hellen Mondnacht:

> Auf dem Teich, dem regungslosen,
> Weilt des Mondes holder Glanz . . .
>
> Weinend muß mein Blick sich senken;
> Durch die tiefste Seele geht
> Mir ein süßes Deingedenken,
> Wie ein stilles Nachtgebet!

Byron hat zuerst den später von dem Genfer Philosophen Amiel formulierten, oft citierten Satz ausgesprochen: eine Landschaft ist nichts als ein seelischer Zustand. Diese vollkommene Einheit von Landschaftsbild und Seelenzustand macht den unbeschreiblichen Zauber der Gedichte Lenaus aus. Man kann nicht sagen, er dichte die Natur um; vielmehr sie dichtet ihn um. Sie macht mit ihren wechselnden Stimmungen und Beleuchtungen das fügsame Instrument seiner Seele zum Träger wechselnder Melodien. Hierin läge etwas Goethisches, wenn nicht doch wieder das Bevorzugen und Aufsuchen gerade melancholischer Stimmungen die Subjektivität des Dichters verriete:

Rings ein Verstummen, ein Entfärben:
Wie sanft den Wald die Lüfte streicheln,
Sein welkes Laub ihm abzuschmeicheln;
Ich liebe dieses milde Sterben.

Um die Natur voll auf sich wirken zu lassen, sucht Lenau sie am liebsten in der Einsamkeit; oder es treten als Staffage doch nur Figuren auf, die wie die Pflanzen aus diesem Boden gewachsen scheinen: die drei Zigeuner, der bleiche Mönch. Ganz selten tritt in diese Gedichte eine menschliche Handlung, und dann trägt sie auch den allereinfachsten Charakter, wie in dem vollendeten Meisterwerk „Der Postillon“ der Gruß des lebenden an den toten Kameraden — eine Aufhebung gleichsam der Grenzen zwischen Tod und Leben, ein Hinüberfluten der Töne aus der Wirklichkeit in die Gruft und aus der Vergangenheit in die Maiennacht. — Die späteren Gedichte leiden öfters unter dem Zwang einer zur Manier gewordenen Art; die balladenartigen haben nicht allzu viel zu bedeuten, die epigrammatischen sind ganz unerfreulich. Er ahmt dann die Momentbeobachtungen der Schilf- und Waldlieder, der Heidebilder und Reiseblätter etwa in den gezerrten Apostrophen des „Einsamen Trinkers“ nach oder er verliert in langen Betrachtungen über „Beethovens Büste“ die Stimmung, die er mit den charakteristischen Worten erweckt hat:

Ha! ich fand des Mannes Büste,
Den ich höchst als Meister ehre
Nebst dem schroffen Urgebirge
Und dem grenzenlosen Meere.

Dann stellt sich alsbald ein, was bei diesem Virtuosen der Empfindung sofort falsche Töne verrät: Zwang in Reim und Wortstellung, unnatürliche Wendungen, Flickworte. Seine ganz echten Gedichte haben keine Silbe am falschen Platz; aber die „gemachten“ sind auch bei wenigen Dichtern so rasch herauszuerkennen wie bei ihm.

Deshalb schon war der große Lyriker nicht zum Epiker gemacht. Immer wieder zog es ihn zum Epos, und neben den drei großen halbepischen Dichtungen „Faust“, „Savonarola“, „Die Albigenser“ steht eine ganze Reihe kleiner Cyklen: „Clara Hebert“, „Die Marionetten“, „Anna“, „Mischka“, „Johannes Ziska“, und die letztere Reihe sollte sogar eigentlich mit den drei größeren zusammen eine große Kette bilden, eine Art fortlaufendes Epos in

Einzelliedern mit dem Kampf gegen Kirche und Dogma als eigentlichem Helden. Es ist erklärlich genug, wie er zu solchen Cyklen kam: war doch Chamisso vor ihm, Alexander von Württemberg neben ihm den gleichen Weg geschritten. Seine lyrische Empfänglichkeit hatte ihn wiederholt eine Anzahl sich folgender Momente abzeichnen lassen im Wald und auf der Heide; dies Verfahren überträgt er nun auf Strecken der Weltgeschichte oder auf romanartige Stoffe. All diese halb epischen Dichtungen sind daher in Wahrheit auch nur Momentbilder, auf die Schnur einer oft ziemlich trocken berichtenden Zwischenerzählung gereiht (so besonders im „Faust"); sie nehmen denn auch öfters dramatische Form an statt der epischen. Dramen sind deshalb doch weder „Faust" (1836) noch „Don Juan" (1844) geworden. Es sind wichtige Zeugnisse für das Deutsche in Lenau: für seine Neigung zum Grübeln, für den Einfluß Goethes; wichtige Zeugnisse auch für den Geist der Zeit. So ist es charakteristisch, daß Lenaus Faust nicht, wie bei Goethe, als Büchergelehrter am Pult, sondern als Naturforscher im anatomischen Theater, an einer Leiche studierend, eingeführt wird. Aber künstlerische Bedeutung haben nur die zum Teil sehr schönen lyrischen Partien („Nächtlicher Zug" und „Abendgang" im „Faust"; Kirchhofsscenen in beiden Stücken).

Auch „Savonarola" (1837) und „Die Albigenser" (1842) sind mehr durch ihren Gedankeninhalt als durch ihren künstlerischen Wert von Bedeutung. Beide verherrlichen das echte religiöse Gefühl, das von der Kirche bedrängt wird. Nur der große Moment kommt von Gott: die Begeisterung des mächtigen Bußpredigers, der Enthusiasmus der albigensischen Märtyrer. Es ist deshalb ein Fortschritt, wenn Lenau von den gleichmäßigen Strophen des „Savonarola" zu den „Freien Gesängen" der Albigenser übergeht, deren mannigfaltige Rhythmen sich dem Inhalt genauer anschmiegen, die Momente wirksamer herausmodellieren können. Eine gewisse Stillosigkeit bleibt aber dennoch auch dieser Dichtung eigen. Die lyrischen Herzenstöne stechen von der monotonen Erzählung zu stark ab; es ist ein grell bemaltes Hautrelief, wo Eichendorffs „Taugenichts" und Heines „Harzreise" nur mit feiner Kunst abgetönt haben. Und stillos ist es auch, wenn Lenau seinem Savonarola eine Kontroverspredigt gegen die neueste Philosophie, gegen Hegel und D. Fr. Strauß (dessen „Leben Jesu" 1835 erschienen

war) in den Mund legte. Ihn verletzte auch hier das Mechanische, das sich von der Lebensfülle abkehrt, um Formeln anzubeten; Savonarola aber war kein Philosoph, nicht einmal ein negativer.

Auch Julius Mosen (1803—1867) aus Marieney im sächsischen Vogtland legte das größte Gewicht auf seine epischen und dramatischen Versuche; auch von ihm werden nur Gedichte fortleben. Zwar die einst berühmten „Letzten Zehn vom vierten Regiment“ sind uns heut nur noch ein interessantes Denkmal der Polenschwärmerei; aber nicht vielen Dichtern sind zwei so einfach kräftige und im besten Volkston gehaltene Balladen wie „Andreas Hofer“ und „Der Trompeter an der Katzbach“ gelungen. Daneben behandelte er in drei charakteristischen Werken den Kampf zwischen Sinnenlust und Idealismus: „Georg Venlot“, eine Novelle mit Arabesken, „Ritter Wahn“, (beide 1831), „Ahasver“ (1838). Es ist ein uraltes Thema — neu ist, wie Mosen den Streit löst. Im „Venlot“ ist es der Teufel, der die Abkehr vom Leben, die Abtötung, die Hinwendung zu dem „Nirwana“ der Buddhisten und Schopenhauers predigt. Im „Ritter Wahn“ begehrt der Mensch, der sich in den Himmel hineingekämpft hat, noch einmal zurück zu der Erde; und Ahasver selbst, der so oft verzweifelt hat, ruft der Natur zu:

O Mutter aller Wesen, täusch' mich wieder,
Wie du dich täuschest, singe mir und dir
Leis wieder vor die alten Wiegenlieder!

Ritter Wahn, die nach unsterblichem Leben in Gott ringende Seele, und sein Gegenbild Ahasver, die „in irdischem Dasein befangene Menschennatur“ — einig sind sie in dem leidenschaftlichen Durst nach Leben, in dem Preislied auf die Existenz!

Es ist die neue Freude an der Fülle des Daseins, die aus Mosens philosophischen Dichtungen jauchzt. Noch triumphierender verkündete sie Ludwig Feuerbach — trotz Schopenhauer wohl der bedeutendste Stilist unter den Weltweisen vor Nietzsche.

Ludwig Feuerbach (1804—1872) gehört einer Familie an, in der die Talente fast zu reich und gedrängt wuchsen, so daß die beständige geistige Anspannung in dem letzten berühmten Sohn des Hauses, dem Maler Anselm Feuerbach, zu nervöser Überreizung führte. Der Philosoph aber hatte von der kräftigen, gesunden Art seines Vaters, des gefeierten Kriminalisten Anselm Feuerbach, mehr als von der Schwächlichkeit des Mathematikers Karl und der Reiz-

barkeit des Archäologen Anselm (1798—1851), der wenigstens durch ein Werk, den „Vatikanischen Apollo" (1833), sich auch in die Tafeln der deutschen Litteraturgeschichte eingeschrieben hat: es bringt in reiner Sprache ästhetische Auffassungen von einer Feinheit und Tiefe, die das Buch mit dem „Vermächtnis" seines berühmteren Sohnes, des Malers, wohl vergleichen lassen. — Ludwig Feuerbach begann (wie D. Fr. Strauß und Vischer) als Theolog und empfing von Schleiermacher nachhaltige Eindrücke. Aber schon der einundzwanzigjährige Jüngling gab die Theologie als eine „überstiegene Bildungsstufe" auf und hat von da rastlos mit ganzer Seele der philosophischen Forschung angehört. Seit Spinoza hat kein bedeutender Philosoph so ausschließlich wie er nur dieser Aufgabe gelebt. Dociert hat er nur vorübergehend in Erlangen (1828—1836, mit größeren Pausen), und später in Heidelberg. Dann ließ er sich in der Heimat seiner Gattin, in Bruckberg bei Ansbach, nieder, wo er in völliger Zurückgezogenheit lebte, in den Wäldern umherstreifte und abends in der Schloßwirtschaft mit Handwerkern und Bauern gemütlich plauderte. Die Revolution, an der er zwar keinerlei politischen Anteil nahm, zog ihn noch einmal (1848—1849) nach Heidelberg auf das Katheder; damals ward Gottfried Keller sein begeisterter Schüler. Plötzlich brach über diese philosophisch-weltferne Existenz, die theologische Polemik und politische Aufregung nie in ihrer Heiterkeit hatten stören können, sociale Not herein durch den Bankerott einer Fabrik, an der seine Gattin beteiligt war (1854); zuletzt kam dem Bedrängten die deutsche Schillerstiftung und die Unterstützung eines unbekannten Gönners zu Hilfe, so daß er dann von der Sorge erlöst, die letzten Jahre verbringen konnte.

Der schöne Mann mit dem prachtvollen, fächerförmigen Bart war der glühendste und feurigste Prophet der großen Lust am Leben. Man kennt ihn fast nur als den Kämpfer, der in seinen „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" (1830) trotzig ausgerufen: „Der Mensch ist der Schuster, und die Erde sein Leisten!" und in seinem „Wesen des Christentums" (1841) den übernatürlichen Gott für eine Menschenschöpfung erklärte; alle Philosophie und alle Theologie wollten seine „Grundsätze der Philosophie der Zukunft" (1843) in Anthropologie auflösen. Aber so bedeutsam auch sein Kampf gegen die „logischen Spiele" der Philosophen und gegen die Halbgläubigkeit jener Theologen, die „zu glauben glaubten",

für die geistige Entwickelung Deutschlands gewesen sein mag — bedeutsamer erscheint uns seine positive Lehre. Zwar mag man wohl von ihm sagen, was er von dem berühmten französischen Skeptiker Bayle gesagt hat: er ist da positiv, wo er negativ ist. Er bekämpfte die Staatskirche und die offizielle Philosophie, weil sie die freie Entwickelung der Weltanschauung hindern und den freien Genuß der Realität. Denn er liebt alles Wirkliche, und das Wirkliche ist ihm das Sinnlich-Wahrnehmbare, Sinnlich-Genießbare. „Die alte Philosophie gestand die Wahrheit der Sinnlichkeit ein, aber nur versteckt, nur unbewußt und widerwillig — die neue Philosophie dagegen anerkennt die Wahrheit der Sinnlichkeit mit Freuden, mit Bewußtsein."

Es ist also keineswegs nur polemisch gemeint, wenn Feuerbach alle Religion in Anthropologie auflösen, überall Dogmen und Riten als historisch-lokal bedingt nachweisen will, wenn ihm die Götter und der christliche Gott selbst nur Verkörperungen der menschlichen Wünsche und die Opferhandlungen nur ein Erzeugnis der menschlichen Furcht sind. Vielmehr gilt all sein beredtes Predigen, der Feuerstrom seiner philosophischen Agitation gilt der Verherrlichung des Lebendigen. Nicht die Götter will er erniedrigen — die Menschen will er verherrlichen. Und so spricht er auch direkt und positiv das große Schlagwort der Zeit aus: „Das Charakteristische des modernen Zeitalters überhaupt ist, daß in ihm der Mensch als Mensch, die Person als Person und damit das einzelne menschliche Individuum für sich selber in seiner Individualität sich als göttlich und unendlich erfaßte." Und diese große neue Entdeckung: das Individuum, der Einzelne — sie erfüllt sein ganzes Leben mit Begeisterung. Er hat die mit ein paar abstrakten Figuren bemalten Schirme vom Fenster weggeschoben und sieht nun entzückt hinein in die Natur. Alles individualisiert sich ihm. Die Abstraktion „Wasser" verdeckt ihm nun nicht mehr die tausend Gestalten des Meeres, der Ströme, der Bäche, der Teiche, Wasserfälle, des Regens, Schnees und Eises; die unendliche Kette der Ursachen wird ihm zu einem belebten Spiel unaufhörlich sich ablösender Einzelfälle. Und so weit geht seine Liebe zu diesem bunten Spiel der Natur, daß er um des Lebens willen den Tod liebt. Er liebt ihn, er feiert ihn mit begeisterten Worten wie Goethe im „Prometheus", wie Novalis in den „Hymnen": „O Tod! ich kann mich nicht loswinden von der süßen Betrachtung deines sanften, mit meinem

Wesen so innig verschmolzenen Wesens!" Er preist den Tod, weil er ein Teil des Lebens ist, weil er der vollendende Moment ist. So kommt auch hier der Momentkultus dieser Epoche zur Geltung. Und aus dieser Auffassung des Todes heraus wendet er sich mit schneidender Herbheit gegen die Unsterblichkeitslehre, für die der Tod „nur ein Ort zum Kleiderwechseln" sei, das Sterben „nur das Schnedderengdeng eines Postillons, der die nächste Station ankündigt". Der Tod soll ein einzig dastehender, abschließender Moment sein, dessen Großartigkeit kein Jenseits herabdrückt. Der Tod ist das letzte und höchste Recht des Lebenden.

Ludwig Feuerbach ist ein Meister der Rede, weil er ganz erfüllt ist von seinem Evangelium. Die Romantik hat auf ihn stark gewirkt, daneben ihr Todfeind: die Aufklärung. Lichtenberg neben Schelling, Bayle neben Schleiermacher sind seine Meister. Aber auch das ist so paradox nicht, wie es klingt. All diesen Männern ist eins gemein: die Freude an der Gegenwart. Die naive Lust, mit der die Aufklärer rufen, es sei eine Freude zu leben in dieser Zeit der Vernunft und Menschenliebe, ist allerdings weit entfernt von dem raffinierten Wollustgefühl, das der romantische Dichter im Moment des Dichtens und Schreibens empfindet — aber die Freude an einem wirklichen, individuellen Zustand ward doch hier wie dort gefühlt. Und beide Male empfand Feuerbach voll mit, der leidenschaftlichste Optimist in diesem pessimistischen Zeitpunkt.

Eine andere Form des intensiven Gedankenlebens, mit dem Feuerbach die ganze Wirksamkeit seines Daseins in ein paar von 1830—1847 erschienenen Schriften konzentrierte, tritt in Feuerbachs Gegner und Nachfolger Max Stirner (1806—1856) hervor: sein ganzes geistiges Leben besteht eigentlich in einem Buch, und dies Buch eigentlich aus einem Gedanken, den er nur mit unerschöpflicher Lust hin und herwendet. Caspar Schmidt, wie Stirner eigentlich hieß, hat in Berlin als Gymnasiallehrer und Journalist den Mittelpunkt jenes Kreises der „Freien" gebildet, die den Gedanken des theoretischen Anarchismus zuerst in die Form gebracht haben, die er heut bei dem Russen Krapotkin, dem Franzosen Grave, dem Deutsch-Schotten Mackay und anderen hat. In dieser „genialen" Gesellschaft überbot man sich in gewagten Paradoxien, imponierte sich gegenseitig durch Cynismen und fühlte sich groß, wenn einer den Ruf „Nieder mit Gott!" anstimmte. Ganz aus diesen Stimmungen ist das Buch hervor-

gegangen, mit dem Stirner nach dem Urteil der einen Feuerbach überbot, nach dem anderer ihn parodierte: „Der Einzige und sein Eigentum“ (1845). Wie Grillparzers armer Spielmann sich an der beständigen Wiederholung derselben Accorde berauscht, so geigt Stirner in unaufhörlichen Variationen den einen Gedanken: es giebt nichts, als Individuen; jeder Mensch ist einzig und hat für sich allein die Welt zu erschaffen, Recht zu geben, Moral zu gründen, Wissen zu beginnen. Feuerbach hatte den abstrakten Einzelnen wieder entdeckt; Stirner setzte an seine Stelle den konkreten Einzelnen. Jeder Beliebige, jeder X ist Aufgabe und Endziel der Schöpfung und Weltgeschichte; und ebenso ist jeder Augenblick, jede Laune souverän und darf sich nicht beirren lassen von früheren Momenten. Tradition, Gesetz, Wille der Mehrheit sind Gespenster; ja selbst Prinzipien des Einzelnen sind Ketten, die er abwerfen soll. — Weiter konnte die Affenliebe zum einzelnen Moment wohl nicht getrieben werden. Daher hatte das Buch mit dem einen paradoxen Gedanken großen Erfolg; daher wird es heut, in einer neuen Periode des Momentkultus, von neuem als ein goldener Schatz angepriesen.

Während Feuerbach sich von den politischen Kämpfen streng ferngehalten hat, war Stirner eifriger Parteigänger und hat auch eine Geschichte der Reaktion geschrieben. Fortwährend treffen wir von jetzt ab diese Gabelung. Jeder hervorragende Schriftsteller, der mit Eifer in die politischen Tagesfragen eingreift, hat jetzt einen Doppelgänger, der bei sonst nah verwandten Tendenzen sich von den Tageskämpfen scheu zurückhält. In der Kunstlehre und Kritik stehen der vielseitige Franz Kugler (1808—1858), Dichter, Historiker, Beamter, und der geistvolle Karl Werder (1806—1893) auf Seiten der Unpolitischen, beide in letzter Linie Romantiker, Virtuosen des Kunstgenusses: ging ja doch Werders fast neunzigjähriges Leben in der Ergründung einiger weniger Hauptwerke der Weltlitteratur, des „Hamlet“ und „Macbeth“, „Nathan“ und „Wallenstein“ nahezu auf, wenn er auch daneben Gedichte und ein Drama „Columbus“ verfaßt hat. Dagegen ist Fr. Th. Vischer (1807—1887), der einflußreichste deutsche Ästhetiker seit seinem Meister Hegel, durch und durch eine Kämpfernatur, mit der ganzen Leidenschaft seiner Seele auch in den politischen Streitfragen lebend, so daß sein langjähriger Freund D. Fr. Strauß (1808—1874), selbst Politiker, immer wieder über Vischers übergroßen politischen Eifer klagt.

Auch diese beiden Söhne der verlassenen Residenz Ludwigsburg gehen (wie die beiden anderen berühmten Ludwigsburger, Justinus Kerner und Eduard Mörike) von der Romantik aus. Auf den schwäbischen Ästhetiker hat daneben sein Liebling Jean Paul mächtig gewirkt. Sein bedeutendstes dichterisches Werk, der Bekenntnisroman „Auch Einer“ (1879), ist in der lockeren Technik, die gar zu gern in Aphorismen und schöne Stellen zerflattert, in dem grotesken und oft gewaltsamen Humor, in der Mischung von Phantastik und Realismus entschieden von dem großen Humoristen beeinflußt. Daneben aber durchdringen wie ebenso viele Feuerströme Leidenschaften, die Jean Paul so nie gekannt, dies Buch: ein feuriger Haß gegen Heuchelei, Philistrosität, Unsittlichkeit, Tierquälerei, Unselbständigkeit und andere Flecken des modernen Lebens; eine glühende patriotische Begeisterung; eine feurige Hingabe an die großen Meister der Kunst und Dichtung. — Vischer war eine höchst eigenwillige Natur, stark geneigt, den Schwaben für den Deutschen schlechtweg und sich für den Musterschwaben anzusehen; in seine Eigenheiten, auch wo sie nicht gerade liebenswürdig waren, verliebt; unduldsam gegen die Eigenheiten anderer Stämme, anderer Dialekte, anderer Persönlichkeiten. Aber die ungeheuere Ehrlichkeit und ungebrochene Kraft des Mannes war eine nationale Wohlthat in einer Zeit der Halbtalente und Halbcharaktere. Wie ein mächtiger Waldquell sprudelt er hervor, wirft wohl auch formlose Steine heraus, wie die in der Form (nicht bloß der äußeren) verwahrlosten „Epigramme aus Baden-Baden“ (1867), verwüstet wohl auch einmal, über die Ufer tretend, schöne blumenreiche Wiesen, wie in der unerfreulichen Parodie auf den zweiten Teil von Goethes „Faust“ (1862), die den Erwerb dieses Wunderwerks durch den deutschen Volksgeist auf Jahrzehnte aufgehalten hat, — tönt aber auch in seinen „Lyrischen Gängen“ (1882) manch eigenartigen Klang in unser Ohr. Vischer ist überall Pädagog, ein gut Stück Prediger dazu und nicht selten auch ein rhetorisch wirkender Agitator. Eine Wahlverwandtschaft zog ihn zu den halbtheologischen Volkserziehern des 17. Jahrhunderts, wie Moscherosch und Grimmelshausen; und mit ihnen teilt der Sittlichkeitsfanatiker ein geheimes Behagen an Cynismen und Lüsternheiten, wie es gerade bei den Schülern zu streng gehaltener theologischer Lehranstalten leicht begegnet.

In all dem ist der berühmte Verfasser des „Lebens Jesu“ (1835) sein Gegenbild — eine zarte, empfindliche Gelehrtennatur mit eklek-

tischen Künstlerinteressen, ein Melanchthon neben Vischers Luthergestalt. Ein Meister des Epigramms und der Polemik überhaupt, aber ohne jedes Gefühl für lyrische Tiefe; ein ausgezeichneter Stilist im Sinne der Schule: klar, korrekt, sicher, aber ohne Originalität im Ausdruck; in der wissenschaftlichen Arbeit von rücksichtsloser Entschlossenheit, im Urteil über alle Kunst- und Zeitfragen zu einem blassen Kompromiß mit dem Geschmack der gebildeten Mittelmäßigkeit bereit mehr aus innerer Verwandtschaft als aus Berechnung — so war D. Fr. Strauß wie dazu geschaffen, mit seinem „Alten und neuen Glauben" (1872) die Bibel des „Bildungsphilisters" zu schreiben. Sein „Leben Jesu" (1835) war eine That von kulturhistorischer Bedeutung. Wiederholt waren schon Ansätze dazu gemacht worden, auch die Evangelien im Lichte der strenghistorischen Kritik zu betrachten, wie Niebuhr und Ranke sie auf römische und neuere Geschichte, der ausgezeichnete englische Historiker, Politiker und Geschäftsmann George Grote (1794—1871) sie auf die altgriechische Historie angewandt hatte; aber Strauß zuerst wagte konsequent den Begriff des „Mythus" auf die neutestamentliche Geschichte anzuwenden und die unbewußt schaffende Wirksamkeit des gläubigen Gemeindegeistes zu einem Hauptträger der altchristlichen Tradition zu machen. Ein ungeheurer Aufschrei aus allen Heerlagern der Orthodoxie war die Antwort. Strauß mußte, wie Vischer, die Entschiedenheit seiner Überzeugung mit dem Opfer seines Lehrberufes bezahlen, ohne daß es ihm, wie jenem in seiner langjährigen Professur in Zürich und Stuttgart, gelungen wäre, das Katheder wiederzuerobern. Hier hat Strauß nie geschwankt; mit größter Unerschrockenheit hat er seinen Standpunkt gewahrt, ja noch verschärft. Aber diese Entschlossenheit ging nicht so weit, daß er sich zu der Vorstellung einer neuen Religion erhoben hätte, als er die alte aufgab: nun bot er bloß Surrogate. Statt in die Kirche könne man ja in den Musiksaal gehen, statt der Bibel gute Autoren lesen. Wie weit stand die Generation von allem starken Idealismus ab, der dies neue Evangelium genügen konnte! Und Strauß, ein guter Patriot wie nur einer, hielt das für eine Gabe an die Sieger von 1870! Als sich die Opposition zu regen begann, als Nietzsche seinen Kampf für neue Begeisterungen mit einem Angriff auf den Propheten des gutsituierten Indifferentismus eröffnete, staunte Strauß: er habe dem Menschen doch nie etwas gethan! Etwas von dieser Art, alles persönlich zu nehmen, liegt auch sonst

in seinem Wesen. Seine Empfindlichkeit zerstörte ihm noch auf dem Totenbett die lebenslange Gemeinschaft mit Vischer. In seinen Briefen, die zu den lesenswertesten unserer Litteratur gehören (herausgegeben von Eduard Zeller 1895), spürt man zuweilen eine Schwäche, die durch theologische Vorbildung so leicht wie jene halb unbewußte Freude Vischers am Verbotenen großgezogen wird: eine nachtragende, fast tückische Bosheit, z. B. seiner Frau gegenüber, von der er sich scheiden ließ; und selbst in mehreren seiner litterarischen Arbeiten, wie denen über A. W. Schlegel und Immermann, sprechen kleinliche Empfindungen mit. Dagegen gehören die beiden Biographien von Voltaire (1870) und besonders von Hutten (1858) zu den vorzüglichsten Werken der Art, die wir besitzen.

Den gleichen Gegensatz wie bei den Kritikern und Ästhetikern treffen wir bei den Litterarhistorikern. August Koberstein (1797—1870) war Parteimann in litterarhistorischer Hinsicht, mit ganzem Herzen bei den Romantikern, politische Fragen hielt er seinen wissenschaftlichen Arbeiten ganz fern. August Vilmar (1800—1868), der geist- und gemütvolle, aber fanatische Verfasser der vielleicht verbreitetsten Geschichte der deutschen Nationallitteratur, konnte seinen leidenschaftlich konservativ-orthodoxen Standpunkt auch in diesem Werke nicht verleugnen. Heinrich Kurz (1805—1873) hat als Burschenschafter, als oppositioneller Publizist, als liberaler Docent Verfolgungen zu erleiden gehabt; seine Litteraturgeschichte aber sucht jedem Schriftsteller ohne Rücksicht auf seine Tendenz gerecht zu werden, ohne freilich Sympathien und Antipathien ganz zu verleugnen. Wilhelm Wackernagel (1806—1869) war zu Hause ein entschiedener Politiker; seine litterarhistorischen Arbeiten aber streben völlige Objektivität an. Karl Goedeke (1814—1887) war schon einen Schritt näher an der Verbindung der Tagesfragen mit der historischen Forschung: sein lebhafter Anteil an allem Volksmäßigen, seine heftige Abneigung gegen Heine als einen Verderber des Volksgeistes, seine Sympathie mit Grillparzer und besonders mit Raimund färbte sich zuweilen durch Aussprüche von direkt politischer Tendenz. Aber G. G. Gervinus (1805—1871) war überhaupt immer und überall Politiker, mochte er nun Geschichtswerke schreiben oder zu den tapferen Göttinger Sieben gehören, die 1837 gegen den Verfassungsbruch protestierten. Seine epochemachende „Geschichte der deutschen Nationallitteratur" (1835) ist eine Absage an rein litterarische Interessen: das politische Zeitalter soll das

ästhetische ablösen, die Litteratur soll nur noch den Zwecken nationaler Wohlfahrt dienen. Ein Rechthaber von typischem Gepräge, der sich in seinem langen politischen Leben nie auf einem Irrtum überraschte, für rein künstlerische Werte kaum zugänglich, kritisiert Gervinus von oben herab Werke und Verfasser in oft unerträglich schulmeisterndem Tone. Die Gesinnung ist überall die Hauptsache, so daß eigentlich nur Lessing ganz nach dem Herzen des Richters ist; die Lyrik wird verächtlich neben den „großen Gattungen" zurückgeschoben; die Form spielt kaum eine Rolle, wie denn auch Gervinus selbst einen unerlaubt „papiernen" Stil schrieb. Aber er war ein Mann von sehr viel Geist und historischem Blick, von ungemeiner Belesenheit, von mächtiger Energie: die flutenden Massen der deutschen Litteratur zu beherrschen, zu festen, übersichtlichen Gruppen zusammenzuballen, war er geschaffen. Große Tendenzen herauszuerkennen, verwandte Naturen zusammenzustellen, besaß er die glücklichste Gabe; im einzelnen ist seine Charakteristik schon um jener politischen Parteifärbung willen immer einseitig. Auf diesem Wege schritt dann Julian Schmidt (1818—1886) weiter, ein äußerst lebhafter Vorleser, der mit dem Buch in der Hand vor uns steht, auserlesene Partien herausholt, bespricht, sich dann nervös über den weißen Zwickelbart fährt und das Buch hastig mit einem apodiktischen Endurteil in die Ecke wirft, um zu einem neuen zu greifen. In der Erfassung der kulturhistorischen Atmosphäre unübertroffen, in der Kunst litterarischer Analyse kaum erreicht, hat der geistreiche und grundehrliche Redakteur der „Grenzboten" durch die Unbedingtheit seines stets politisch beeinflußten und moralisierend gefärbten Urteils der voreiligen Dilettantenkritik in Deutschland leider großen Vorschub geleistet und auf lange Zeit eine unbefangene Würdigung litterarisch wertvoller Erscheinungen aus dem konservativen oder dem katholischen Lager fast unmöglich gemacht.

Schwanken so die Männer zwischen politischer und unpolitischer Haltung, so stehen die Frauen, soweit sie sich an der Litteratur beteiligen, fast durchweg auf dem Standpunkt, ein tapferes, energisches Eingreifen in die Tageskämpfe sei unvermeidlich. Eine Kämpfernatur ist vor allem auch jene merkwürdige Frau, deren Name seit Jahrzehnten unter unverdientem Spott durch die Litteraturgeschichten gezogen wird. Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805—1880), einem der vornehmsten mecklenburgischen Adelsgeschlechter entsprossen, hat das Unglück gehabt, zu einer Zeit (1850)

zum Katholizismus überzutreten, in der dieser Schritt längst nicht mehr „Mode“ war. Was man an Luise Hensel bewunderte, galt bei ihr nur für eitle Effekthascherei. Man kann ihr nicht größeres Unrecht thun. Sicherlich besaß das schöne Mädchen mit den tiefsinnigen Augen, die Tochter des berühmten „Theatergrafen“, dem die Bühne über alles ging, eine gewisse Neigung zur Schauspielerei, und als sie nach der rasch erfolgten Ehescheidung von ihrem Vetter (1829) Europa und andere Weltteile auf Pücklers Spuren unermüdlich durchfuhr, war diese Ruhelosigkeit der interessanten Frau auch nicht gerade eine Schule zur Schlichtheit. Aber die Ursache zu jener leicht komödiantischen Neigung lag nicht in Effekthascherei, sondern tiefer: in jener Begier der Zeit nach pathetischen Momenten nach Wegtäuschung aus dem Alltagsleben, nach Aufregung. Sie will sich begeistern; deshalb zeichnet sie auch in ihren Romanen so gern den Idealmenschen, den Übermenschen, auf den sich jetzt die Sehnsucht der ganzen Zeit richtet.

Als Karl Hillebrand ihre Briefe an Pückler las, waren sie ihm „eine wahre Entdeckung“:

> Die echte und tiefe Religiosität, die aus den Briefen der Gräfin atmet, ihre reine tiefgefühlte Neigung, ihre natürliche Würde und Vornehmheit, die Höhe und Freiheit des Standpunktes und der ganzen Weltanschauung wirken so wohlthuend-beruhigend nach der permanenten Aufgeregtheit Bettina's, daß man der Herausgeberin nicht genug Dank wissen kann, sie gerade nach der Korrespondenz der geistreichen Phantastin eingeschaltet zu haben. Dabei ist Fülle des Geistes, Fülle und Ursprünglichkeit. Und wie das Gefühl und der Gedanke, so die Form leicht und doch individuell, individuell und doch geschmackvoll; anmutig und ausgeprägt zugleich: so etwas ist keine gemeine Ware, vornehmlich in unserer Zeit, und es will uns bedünken — wenn unser Gedächtnis uns nicht trügt —, daß auch bei Ida Hahn die Briefschreiberin eine ganz anders bedeutende Natur offenbart als die Schriftstellerin.

Ich glaube, wer sich die Mühe giebt, diese Erscheinung vorurteilslos zu betrachten, wird diesem begeisterten Urteil näher kommen als dem landläufigen Zerrbild. Und gerade wir verstehen sie vielleicht wieder besser als frühere Generationen. Denn vielfach klingen die geistvollen Bekenntnisse ihrer Romanheldinnen so merkwürdig modern! Die unbefriedigte Sehnsucht, so gewiß sie von George Sands „Lelia“ (1834) stark beeinflußt ist, erhält eine an Huysmans und Maupassant gemahnende Form, wenn die „Erfahrung“ als solche der böse „Entzauberer“ heißt; der Konflikt zwischen idealisierendem Traum und wirklichem Anblick etwa einer

berühmten Landschaft wird in einer Weise ausgeführt, die an Jacobsens „Niels Lyhne“ erinnert; die zerstörende Wirkung der dem Dichter unentbehrlichen geistigen Aufregung wird viel eher in der Manier neuerer Künstlerromane geschildert, als in der der romantischen Künstlertragödien. Trotz allen Einflüssen bleibt Originalität genug in der Reihe von Romanen, die von 1838 („Aus der Gesellschaft“), dem Erscheinungsjahr von Hauptromanen des Jungen Deutschland (Gutzkows „Seraphine“ und Laubes „Kriegern“), bis 1846 („Sibylle“) in rascher Folge aus ihrer Hand hervorgingen. Ein leidenschaftliches Suchen bleibt, das in seiner Form ganz neu ist: sie hat zuerst wieder den Grund der ständigen Enttäuschungen in der Seele des Menschen statt in der Natur der Dinge gefunden; sie hat zuerst wieder „die Unvergänglichkeit der Gefühle“ ersehnt, wo die andern nur die Unvergänglichkeit der Erscheinungen begehrten. Diese Frau hat in der Psychologie des Unbefriedigtseins alle Künstlerromane der Romantik und alle Genieromane des Jungen Deutschland hinter sich gelassen. Und ihre tiefe und große Sehnsucht nach einem unveränderlichen, die ganze Seele still und groß ausfüllenden Gefühl hat in ihrer Bekehrung Ruhe gefunden. Sie, die schon in ihrem ersten Roman der Heldin einen Kopf gab mit „dem Schnitt einer Madonna und dem Ausdruck einer Sibylle“, sie hat mit subjektiver Notwendigkeit von der Verehrung der Sibylle, der geistreich andeutenden, unverstandenen Prophetin, sich zur Anbetung der Madonna gewandt und ist als fromme Klosterfrau (12. Jan. 1880) gestorben. Aber ihre dichterische Bedeutung war mit der Bekehrung erloschen, eben weil sie so ganz auf dem Suchen, dem unruhigen Tasten, dem beständigen Versuch, sich in große Seelen hineinzufühlen und auch — hineinzuspielen, auf der Veränderlichkeit der Gefühle bei der Unveränderlichkeit der Grundrichtung beruht.

Und neben dieser Augustinusnatur, deren erste Lebenshälfte nur ein Ringen und Zielen nach der stillen Begeisterung der zweiten war, steht nun in gleich eifrigem Katholizismus ein Mann wie Graf Franz Pocci (1807—1876), der Münchener mit seiner behaglichen Lebensfreude neben der Mecklenburgerin mit ihrem oft von ihr beklagten Talent, alles zu analysieren, der unerschütterliche Romantiker neben der enttäuschten Zweiflerin, der Humorist neben der pathetischen Seele. Wenn die Gräfin Hahn, wie ihre Heldinnen, alles durchprobiert, Wissenschaften, Künste,

Eleganz und Wohlthätigkeit, und an allem verzweifelt, so finden sich bei dem Dichter der naiven Kinder- und Volksbücher all diese Elemente gemütlich beisammen: er ist ein studierter Jurist, er ist ein eifriger, über den Dilettantismus hinauswachsender Zeichner und Illustrator, auch Komponist und vorzüglicher Klavierspieler; er bekleidet ein hohes Hofamt; er ist unermüdlich um das geistige tägliche Brot des Volkes, um belehrende Aufheiterung und erbauenden Unterricht besorgt. Wie sein Freund Schwind hat er etwas Anachronistisches, Mittelalterliches in der Art seiner Stilisierungen wie in der Vorliebe für Totentänze und ähnliche tragikomische Motive; wie Hoffmann von Fallersleben hat er in seiner Produktivität, in seiner gleichmäßig geheizten Poetenstimmung, in seiner Gleichgültigkeit gegen Kritik und — Selbstkritik etwas vom Wesen der anonymen Volksdichter. Aber er ist so durchaus katholisch und konservativ, wie jener protestantisch und liberal. Eine geringe Zahl fester Typen erschöpfen nicht nur sein litterarisches, sondern auch sein politisches und sociales Interesse: dieser Bauer, dieser Landsknecht, dieser Pfarrer sollen auch im Leben bleiben, wie er sie in seinen zahllosen Improvisationen zeichnet. Seine litterarische Bedeutung verdankt er besonders dem Umstand, daß seine (und Schwinds) Mitwirkung hauptsächlich den „Fliegenden Blättern“ (begründet 1845) die Richtung gab, die sie noch heut einnehmen. Die Mischung von wohlwollender Belehrung und unbefangener Heiterkeit, von origineller Erfindung und Fortführung alter Typen, von Wort und Bild, die unserem beliebtesten humoristischen Blatt das äußerliche Gepräge verleihen, teilt es freilich mit englischen und (bis auf die unbefangene Heiterkeit!) mit französischen Vorbildern; aber die konservative Grundrichtung, die lyrischen Beigaben, der strenge Ausschluß aller direkt politischen, aller nicht „familienhaft“ gehaltenen, ja aller überscharfen Pointen bildet eine Eigenheit der „Fliegenden Blätter“, die ganz besonders aus Poccis Tradition stammt.

In den „Fliegenden Blättern“ erschien auch, an gutem Platz, zuerst das nachgelassene Werkchen eines älteren Autors, der an Pocci erinnert: Ludwig Aurbachers „Lalenburger“. Ludwig Aurbacher (1784—1847), Lehrer am Kadettencorps in München, ist wie sein Landsmann ein frommer Katholik; aber wie dieser flüchtet er lieber in die kirchliche Einheit des Mittelalters, als daß er in die Polemik des Tages hinabstiege. Die Gräfin Hahn

diskutiert in ihren Romanen die Eigenschaften der verschiedenen christlichen Kirchen — Aurbacher giebt ältere katholische Gesänge und Dichtungen des Angelus Silesius heraus. Eine Erneuerung alter Volkspoesie, wenn auch der Form nach prosaisch, bringt auch sein vortreffliches „Volksbüchlein“ (1826), durch das die Abenteuer der sieben Schwaben und die Geschichte des ewigen Juden von neuem volkstümlich werden. Jener Verweisung der A. W. Schlegel, Tieck, Justinus Kerner auf die alten „Volksbücher“ ward mit diesen in Auffassung und Darstellung gleich musterhaften Verjüngungen alter Volksanekdoten endlich Genüge gethan.

Deutlicher noch als zwischen der Gräfin Hahn und Pocci oder Aurbacher kommt der Gegensatz unpolitisch-zeitlosen Ideals und politischer, dem Moment geltender Tendenzen in einem Ehepaar zur Geltung, das für diese Epoche typische Bedeutung hat. Heinrich und Charlotte Stieglitz — das ist gleichsam die Ehe des abstrakten „Poeten“, wie ihn sich die Zeit vorstellte, mit der „bedeutenden Frau“, wie sie sie malte. Es ist eine Vermählung der (freilich altersschwach und matt gewordenen) Romantik mit dem Jungen Deutschland. Und bezeichnend ist es wieder, wie viel bedeutender die Frau ist.

Heinrich Stieglitz (1801—1849) hatte das Unglück, äußerlich ganz dem romantischen Künstlerideal zu entsprechen: mit seinen dunkeln feurigen Augen und schwarzen Locken kam er seiner verliebten Braut wie ein rechter „Räuberhauptmann“ vor, und seine Nerven, ein beständiges Schaukeln von großen Vorsätzen zu tiefster Depression, Ekel vor aller regelmäßigen Arbeit, naivster Egoismus und unbedingte Rücksichtslosigkeit — das waren auch für seine Freunde ebenso viele Beweise vollgültiger dichterischer Anlage. Sie wären es auch heute in gewissen Litteratenkreisen. Charlotte und mehr noch die Freunde vom Jungen Deutschland, Th. Mundt vor allen, waren noch in der Vorstellung des nervösen Unglückspoeten befangen, deren Wandlungen von Brentano zu Grabbe wir verfolgt haben: Kopfschmerzen bewiesen mehr dichterische Begabung als ein gelungenes Gedicht, blitzende Augen mehr als ernste Selbstkritik, und der „Kainsstempel“ war die allerunanfechtbarste Beglaubigung.

Stieglitz war einer von den vielen Philologen, die an Rückerts Beispiel litten. Eine polyglotte Geschäftigkeit führte zu „Bildern des Orients“ (1831—1833), leblosen bunten Bilderchen aus Arabien und Persien und China, lässig in der Form, charakterlos im Inhalt.

Dann versucht er sich, durch seine Umgebung angetrieben, in den „Stimmen der Zeit" (1833), als heimischer Seher und beweist nur, wie ganz unpolitisch er im Grunde war. Nach dem Tode seiner Gattin sank er zusammen wie Wilhelm Hensel nach dem der seinen; zuletzt wurde es auch seinen Freunden klar, wie hohl und leer die mühsame Dichterbegeisterung war, an die sie so treu geglaubt hatten. Nur der Schatten seiner Frau hat dem anspruchsvollen Dichterling einen Raum in der Litteraturgeschichte gewahrt. So sorgt die Treue auch über das Grab hinaus für den Unwürdigen.

Charlotte Stieglitz (1806—1834) war eine sehr liebliche Erscheinung. Die Hoheit, die ihr die gedankenvolle hochgewölbte Stirn und die stolze „keck gehobene Nase mit einem leise geschwungenen Adlertypus", vor allem aber ein „leise verschmähender Zug" um die Lippen verleihen, wird durch die Anmut der jugendlich aufgebundenen braunen Locken, durch den milden Glanz der nachdenklichen Augen, durch das frische Inkarnat der mit sanften Grübchen geschmückten Wangen gemildert. Und so war sie: stolz und sanft, aristokratisch und liebevoll. Zu dem suchenden Egoismus der Heldinnen des Jungen Deutschland bildet ihre „zu große Fülle übersinnlicher Liebe" einen scharfen Gegensatz: „Ich wußte es nie, und weiß es noch nicht, wo ich mit meiner Liebe hin soll", schrieb sie einmal in ihr Tagebuch. Als Schülerin ward sie durch einen verehrten Lehrer dem Pietismus nahe geführt; später, sehr aufgeklärt, hat sie all ihre Liebesfülle dem schwachen Mann zugewandt, der diese Fülle nicht tragen konnte. Gewiß hat man sie, trotz manchen Künstlertalenten, mit Recht eine „eigentlich mehr philosophisch-reflektierende als künstlerische Natur" genannt; aber ein geheimes poetisches Bedürfnis verriet sich doch in der Weise, wie sie sich ihren Geliebten umdichtete. Ja mehr noch: sie setzte ihren Stolz darein, ihn zu der ganzen Bedeutung, die sie in ihm schlummern sah, herauszubilden. So bescheiden sie neben ihm zurücktrat — wäre er ein echter Künstler geworden, so wäre er ihr Kunstwerk gewesen. Unablässig hilft sie ihm, tröstet und ermuntert, kritisiert und lobt. Vor allem aber sucht sie ihn aus seiner gefährlich zeit- und bodenlosen blassen Idealwelt, aus seiner Hölderlinschwärmerei und seinem „Exotismus" auf den Boden der Zeit zu führen. „Soll der Künstler denn frei von aller Epoche sein", fragt sie, „oder nicht vielmehr seine Zeit zum höchstmöglichen Grade der Vollendung heben?" Und feurig ruft sie ihm noch in dem letzten Monat, den sie erlebte, zu: „Weltherzen haben die

Menschen jetzt. Das ist das Köstliche, das ist die junge Zeit, darin ist Lebensmut. Schließe dich der jungen Zeit an ... Dann findest du den rechten Stoff, in diesen Weltinteressen ... Du brauchst gar nicht über Zeit und Freiheit viel zu sprechen; deine ganze Stimmung wird Freiheit atmen ..." Sie spricht dem Mann, der an seinen Berufssorgen herumnagt und „in bequemer Verzweiflung" (ein Wort Mommsens) alle Hoffnungen aufgeben will, mit den herrlichen Worten zu: „Ich nenne resignieren nicht: sich zum Lump machen; nein, sich zum Herrn machen, sich zum Herrn darüber machen." Männlich tapfer erklärt sie: „Sich Glück schaffen, wer das nicht vermag, für den sind alle äußeren Glücksgüter vergebens." Es ist alles umsonst. Er weiß mit ihrem Geist und ihrem Herzblut nichts Besseres zu thun, als daß er ihre Worte fein säuberlich aufnotiert. Sie hofft und hofft immer wieder. Oft ist auch sie nah am Verzagen; aber wo er mit seinen Leiden kokettiert, befolgt sie ihren Spruch: „Mit deinem Schmerz wie mit deinem Gebet geh in dein Kämmerlein — allda wird er geheiligt." Sie richtet sich immer wieder an großen Erscheinungen auf. Schließlich konnte sie ihren schönen Traum doch nicht mehr aufrecht erhalten. Körperliche Leiden kamen dazu: eine unglückliche Kissinger Kur hatte sie krankhaft erregt. Seit Jahren trug sie sich mit der Idee, daß ein tiefer Schmerz ihren Gatten aus seiner Neurasthenie lösen, ihn zu dichterischer Produktivität freimachen könnte. Es war ein Gedanke, so recht aus dem Kultus des großen Moments erwachsen und nicht frei von jener Vermischung der Wirklichkeit mit dem Leben der dramatischen Figuren, das uns früher so vielfach begegnete; vor allem aber war es ein Gedanke der Liebe. Äußere Anlässe gaben nun den letzten Anstoß; am 29. Dez. 1834 erdolchte sie sich, nachdem sie in einem erschütternden Brief dem Vielgeliebten Lebewohl gesagt und noch mit rührender Überlegung für seine Angelegenheiten Fürsorge getroffen hatte. Mit furchtbar sicherer Hand traf sie sich ins Herz.

Die That verfehlte ihr Ziel. Er stellte seinen Schmerz um die Gattin vor aller Welt aus, wie früher seine Klagen über eigenes Elend; das war das Ergebnis. Und dennoch glauben wir, daß die Zeitgenossen in richtigem Gefühl handelten, wenn sie die That feierten; daß Männer wie Alexander von Humboldt und Böckh sich nicht ganz vergriffen, wenn sie die „Alceste" feierten, „die für ihren Gatten hinabstieg zum Hades". Und es schmerzt uns,

daß ein Mann wie H. von Treitschke wie an der Charlotten in manchen Punkten nahe stehenden Rahel, so auch an ihr sich versündigt hat, indem er ihrer heldenhaften Verirrung gegen die sichersten Zeugnisse andere Motive unterlegte, als sie selbst angab. Enttäuschung hat mitgewirkt, gewiß; aber sie hätte sie weiter ertragen ohne Murren, hätte sie von dem Selbstmord nur für sich selbst Heilung erhofft. Und das eben fühlten die Zeitgenossen als das Neue und Bedeutsame: daß in dieser Epoche der Halbheiten eine Persönlichkeit sich selbst bis zum Tode getreu blieb, daß sie ihr Leben einsetzte für ihr Ideal. Darum gehört diese That, mag man die Verschwendung eines schönen und reichen Lebens sonst noch so sehr bedauern, mit Strauß' „Leben Jesu“ und mit dem Protest der Göttinger Sieben zu den Ereignissen, die eine neue Zeit reifen ließen. Man lernte wieder Ernst machen mit seinen Idealen. Den Dichtern der Revolution, Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Kinkel wird niemand, wie er auch sonst über sie urteile, ableugnen können, daß sie tapfer ihre Existenz für ihre Ideale einsetzten. Damals war das selbstverständlich geworden; zur Zeit Georg Büchners erregte es noch Kopfschütteln selbst bei den Gleichgesinnten. In der Schule feiert man wohl immer noch den patriotischen Selbstmord des Curtius und des Kodrus; so verzeihe man auch den Selbstmord aus Liebe einer Frau, die geistig und sittlich so hoch stand wie wenige.

Sahen wir hier zwischen den Ehegatten den Konflikt der weltscheuen Dichterherrlichkeit und des tapferen Mitfühlens mit der Zeit sich abspielen, so haben wir nun zwei ganze Gruppen einander gegenüberzustellen, die diesen Gegensatz zur vollsten Anschauung bringen. Es ist eine süddeutsche und eine norddeutsche Gruppe. Die Männer der idyllischen Weltflucht stehen jeder für sich, die beiden Schwaben Waiblinger und Mörike, die beiden Österreicher Feuchtersleben und Stifter. Die Männer des Tageskampfes bilden eine geschlossene Gemeinschaft, die freilich durch fremden Druck noch enger wird, als sie sonst vielleicht geworden wäre: sie bezeichnen sich selbst als das „Junge Deutschland“. Neben den älteren Vorkämpfern Heine und Börne gilt dieser Kriegsname den vier Norddeutschen Wienbarg, Laube, Mundt, Gutzkow, neben denen noch der ganz unbedeutende Kühne herläuft. Zwischen beiden Gruppen aber steht als Vermittler (neben Vorläufern wie Bettina und Fürst Pückler) wieder ein Österreicher: Anastasius Grün, dem man in dieser Hin-

sicht noch seinem Landsmann Lenau gesellen könnte. Bis auf den „Benjamin des Jungen Deutschland", den frühreifen Gutzkow, sind sie in den Jahren von 1802 (Lenau, Wienbarg) bis 1808 (Th. Mundt) geboren; besonders reich aber ist das Jahr 1806, dem Laube, Charlotte Stieglitz, Feuchtersleben, Anastasius Grün, ferner noch Stirner, Werder und Wackernagel, endlich Friedrich Halm angehören. Solche produktiven Jahre drängen sich jetzt: 1813, 1817, 1819, 1821, 1828 sind Jahre, in denen die berühmten Namen sich stoßen, als habe die Zeit Eile, sich auszusprechen.

Eins ist all diesen Schriftstellern gemein, mögen sie nun zu der politischen oder der unpolitischen Gruppe gehören: die lebhafte Freude an der Fülle der Dinge, an der wiederentdeckten Natur. Dieses Moment sahen wir auftauchen, zu immer größerer Stärke sich emporringen — jetzt herrscht es unbedingt. Mörike und Stifter versenken sich andachtsvoll in das Spiel der Elementargeister, in den Bau der Gräser und die Reflexe der Sonne auf den Steinen; bei Wienbarg und Gutzkow nimmt dieselbe Lust an der Existenz den Charakter einer realistischen Verherrlichung des bunten Menschenlebens in seinen wechselnden Gestaltungen an. Hieraus erwächst bei Gutzkow (in Nachahmung fremder Muster) der „Roman des Nebeneinander" und hieraus bei Julian Schmidt die eigentümliche Technik seiner Litteraturgeschichte, die synchronistisch die ganze Menge gleichzeitiger Erscheinungen zu überblicken sucht, wo frühere Litteraturhistoriker alles auf den dünnen Faden einer fortlaufenden Schnur zogen. Ganz ebenso freut sich die bildende Kunst, breite Massen zu veranschaulichen: Ernst Rietschel (1804—1861) versammelt die Helden der Reformation um sein Luther-Standbild in Worms, wie Kaulbach (1805—1874) sie auf den Wandgemälden des Berliner Museums vereinigt; und sogar der alte Meister Rauch (1777—1857), wie Kaulbach und Stieglitz aus dem kleinen Arolsen in dem „Genieländchen" Waldeck gebürtig, sogar er geriet unter den Einfluß dieser Richtung und seines Lieblingsschülers Rietschel und ließ seinen alten Fritz auf dem Berliner Denkmal Parade über alle berühmten Preußen der friedericianischen Zeit abhalten. Wie weit sie auch auseinandergehen, dies ist ihr allgemeiner Ruf:

> Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
> Entwinden tausend Keime sich

und jubelnd sagen sie, was Mephistopheles grimmig ausspricht: „Und immer cirkuliert ein neues frisches Blut!"

Am naivsten spricht sich diese Lebenslust bei jenen beiden Schwaben aus, die freilich, obwohl Jugendfreunde, recht verschiedene Wege gingen. Wilhelm Waiblinger (1804—1830) ist ein Sohn der alten Reichsstadt Heilbronn. Der Drang, ein romantisches Leben zu führen, trat früh hervor, wie seine anmutig erzählten Jugenderinnerungen zeigen: harmlos in kecken Wanderfahrten ins Blaue hinein, verhängnisvoller in dunkeln Liebesabenteuern. Aber alles war ihm nur Behelf und Vorbereitung, bis er, zuerst 1823, nach Italien kam. Seit 1826 blieb er dort und lebte in Rom abenteuerlich genug, in zerlumptem Rock und verwildertem Haar, aber glücklich wie ein königlicher Bettler, entzückt von allem, was er sah, und gleichgültig gegen den Spott der Fremden. Eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Unsterblichkeit fand in der günstigen Aufnahme seiner ersten Lieder und Erzählungen Nahrung; sein Geniekultus schreckte so wenig wie Stieglitz' Nervosität treue Freunde zurück, zumal er wirklich liebenswürdig war; aber dauernd ihm zu helfen waren sie nicht im stande. So ward auch dieser begabte Lyriker und witzige Humorist, wie so viele „Epigonen", „mehr Objekt der Poesie als Dichter". Der eitle, dem undankbaren Deutschland feindliche Nachahmer Byrons und Hölderlins dichtete sein Leben zu einer Eichendorffschen Novelle um; und bei aller Bedrängnis, bei körperlichen Leiden und versagender Kraft war sein Glück an der schönen Natur, seine Freude an jeder malerischen Geste einer Sicilianerin, sein Behagen an dem Klang der Sprache selbst stark genug, um ihn zu entschädigen für alles, was ihm fehlte. Noch auf dem Totenbett sang und predigte er italienisch und schrieb in die Heimat die Abschiedsworte: „Lebet wohl, geliebte Eltern! Ich sterbe auf römischem Boden." Seine Dichtungen erfreuen durch reine Form, durch Wohlklang und Heiterkeit; aber es fehlt ihnen der specifische Gehalt, auch das Eigenste (außer den Satiren) klingt übersetzt.

Individuell dagegen in jeder Zeile war das eigenwilligste der schwäbischen Originale, Eduard Mörike (1804—1875). Der Pfarrer von Kleversulzbach bei Heilbronn war keine poetische Erscheinung wie der „Räuberhauptmann" Stieglitz oder der zerlumpte Vagant Waiblinger; vielmehr ruht auf dem bartlosen, etwas weichlichen und fleischigen Gesicht, auf dem Bild des Mannes mit engem Cylinder und Regenschirm (wie ihn eine unübertreffliche Silhouette von Konewka darstellt) der volle Abglanz jenes romantischen

Philisteriums, das Justinus Kerners Familienleben oder Schwabs ganze Haltung so anmutend verklärt. Er hat sich auch nicht in „Ideenkrämpfen“ mit Projekten herumgeschlagen, die er nicht ausführen konnte, sondern erst behaglich und leicht produziert und später ohne Kummer geschwiegen. Und doch war gerade er der echteste Dichter dieses Zeitraums, vielleicht kein so großes Talent wie Lenau, aber ein reineres. Erlebt hat er nicht viel: er wuchs in Ludwigsburg (wo er am 8. September 1804 geboren wurde) unter Freunden auf, die mit ihm gemeinschaftlich Traumstädte erbauten und sich in einer erfundenen Sprache unterhielten, studierte Theologie und erhielt nach verschiedenen ländlichen Vikariaten die Pfarrei in Kleversulzbach (1834), die er nach neun Jahren niederlegte. 1851 siedelte er nach Stuttgart über und schloß, siebenundvierzig Jahre alt, eine Ehe, der zwei Töchter entsproßten. Nach 1856 erschienen nur noch vereinzelte Gedichte von dem in den dreißiger Jahren sehr produktiven Dichter. Am 4. Juni 1875 ist er nach schweren Leiden, die liebevolle Fürsorge erleichterte, gestorben.

Wie diesem idyllischen Leben äußerlich jeder Sturm erspart blieb, heftige Erschütterungen der ganzen Existenz, wie Vischer und Strauß sie durchzumachen hatten, fern blieben, so ist auch sein inneres Leben von allen heftigen Katastrophen verschont worden. Es lag nicht etwa daran, daß er mit kühler Vornehmheit oberhalb der Welt gethront hätte, wie etwa Wilhelm von Humboldt; er war weichherzig, ein frommer Christ, ein warmer Patriot, er lebte mit und in seinen Freunden und herzliches Spiel mit Kindern war ihm unentbehrlicher Sonnenschein. Aber er gehörte zu jenen Naturen, in deren Nähe jede heftige Bewegung sich zu weicher Schönheit abtönt, deren innere Harmonie alles sich angleicht, was in ihren Lebenskreis kommt. Die Poesie, der er ganz und gar angehörte — denn bei allem spielenden Anschein war er ein so ernster Künstler wie nur je einer —, sie war für ihn nur ein Bestandteil einer allgemeineren Kunst: der Kunst, die Sehnsucht aller Dinge nach Schönheit zu erfüllen. „Ist denn Kunst“, heißt es in seinem Roman, „etwas anderes, als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns die Wirklichkeit versagt?“ Aber die „wir“, denen die Kunst erfüllen soll, was sie begehren, sind nicht bloß die Menschen: seiner naturfrommen Seele haben auch die Dinge begehrendes, forderndes Gefühl. Die Lampe, die Uhr, das Kinderspielzeug begehren sich mit einem schöngeformten Wort auszusprechen, und er thut ihnen

ihren Willen; oder er gehorcht auch dem Drang, selbst anmutige Formen herauszubilden, er sitzt an der Drechselbank, dreht Vasen, gräbt in das Grabkreuz für Schillers Mutter, die auf dem Friedhof neben der seinen ruht, selbst die Inschrift ein. Diese gesunde Lust, das Formen und Bilden auch an greifbarem Stoff zu versuchen, lag wohl in der Zeit; so hat auch der große Philolog Fr. W. Ritschl (1806—1876) gern gedrechselt, und die Freude am kunstgewerblichen Treiben übte Mörikes Freund Schwind gern auch an Pfeifenköpfen und ähnlichen Entwürfen. Aber bei Mörike ist diese Liebhaberei kein Nebenwerk, wie denn überhaupt in seiner glücklichen Natur eins in das andere greift, ergänzend und helfend. Er ist überhaupt ein „Boßler", wie man in Süddeutschland sagt, voll Freude am Herrichten kleiner Kunstwerke von jeder Art; unerschöpflich ist er in Gelegenheitsgedichten, die jenen liebenswürdigen Charakter sorgfältig bedachter Zwecklosigkeit tragen, der weibliche Handarbeiten zu schmücken pflegt. Immer wieder muß man seine herrlichen Verse auf eine Lampe citieren, die seine eigene Art unvergleichlich charakterisieren:

> Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
> Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —
> Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
> Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Dieselbe Gabe aber, aus jeder von anderen kaum beachteten Kleinigkeit ein Kunstwerk zu gestalten, selig in ihm selbst, verleiht auch den vollendeten Gedichten und größeren Schöpfungen Mörikes ihren Zauber. Er ist ein Lyriker von solcher Unmittelbarkeit, von so fleckenloser Schlichtheit, in jeder Linie ganz unter dem liebevollen Bann einer goldenen Notwendigkeit, so zart und so melodisch, daß hierin nur Eichendorff ihm verglichen werden kann. Von seinen Versen gilt Gottfrieds von Straßburg Lob der Verse Hartmanns von Aue: wie lauter und wie rein sind seine krystallenen Worte! sittig kommen sie an uns heran, schmiegen sich an uns und werden jedem offenen Sinn lieb. Und der Lyriker, der den Ton des Volksliedes traf wie kaum noch einer, der das „Verlassene Mägdlein" schuf („Früh, wann die Hähne krähn") und „Schön Rohtraut", ist zugleich ein Meister der Erzählungskunst wie jener Hartmann und wie Eichendorff, der Schöpfer der lyrischen Novelle, in der Theodor Storm und Paul Heyse den Spuren des von ihnen hochverehrten Meisters folgten. Seine Novellen und vor allem jene unvergleichliche Perle

„Mozart auf der Reise nach Prag“ (1856) zeigen eine nahe Verwandtschaft mit den Erzählungen Eichendorffs; aber er ist breiter, seine Behaglichkeit erinnert von fern an die altmodisch-heimische Umständlichkeit der Erzählungen eines J. J. Engel, eines Zschokke, nur daß das Zöpfchen ihn noch liebenswürdiger kleidet. Seine Ironie ist etwas pastoraler, pädagogischer, seine Zeichnung aber viel bestimmter, seine Erfindung unendlich reicher als bei jenen Vorgängern. Anmutig dringt die Freude am Kunstgewerbe auch in seine epischen Dichtungen: wie Gottfried Keller liebt er es, allerlei Wunder der Kleinkunst zu beschreiben. Behaglich ist auch sein Stil an solchen Stellen, die es irgend vertragen: will er Mozarts Reisewagen beschreiben, so baut er Sätze von so wohnlicher Schwerfälligkeit wie der alte Wagen selbst. Völlig steht er auf dem Standpunkt der alten Erzähler, daß der Epiker über sein Wissen niemandem Rechenschaft schuldet: fällt ihm plötzlich etwas ein, so hat niemand zu fragen, woher er es hat; und er darf Arabesken einflechten, wo es ihm gefällt. Auf jener Fahrt Mozarts ereignet sich ein kleines Unheil: ein Flacon mit kostbarem Riechwasser ist aufgegangen. Jeder neuere Erzähler, selbst vor Spielhagens strenger Schullehre, hätte erst den ganzen Wagen nach der Ursache des plötzlich sich verbreitenden Wohlgeruchs durchsuchen lassen: Mörike vermeldet einfach, was geschehen war. Woher es die Reisenden erfahren, ist ihre Sache.

Aber auch sein großer Roman „Maler Nolten“ (1832), das erste Werk, das von ihm erschien, und das größte — 1838 folgten die Gedichte, 1839 Erzählungen, 1840 eine Blumenlese fremder und vortrefflicher eigener Übersetzungen klassischer Poesie, 1846 die „Idylle am Bodensee“ — auch dies höchst merkwürdige Denkmal der schwäbisch-klassicistischen Romantik besitzt einen zauberhaften Reiz. Kunstfehler hat es genug, und die liebenswürdigsten: der Dichter verweilt sich in freundlicher Betrachtung seiner Lieblinge, erzählt und spielt seinen Figuren wie wirklichen Gästen, wie seinen lieben Kindern Schattenspiele und Dramen vor, die den Gang der Handlung am unrechten Ort aufhalten, begleitet die Sterbenden fast zu predigerhaft wohlwollend auf ihrem letzten Gang. Dennoch ist der „Maler Nolten“ ein köstliches Geschenk an alle, die Zeit haben zum Lesen. Eine gewisse pädagogische Tendenz durchwaltet auch dies Werk. Die reine Einfachheit ländlicher Naturen wird der Überfeinerung der Stadt- und Hofkreise fast in einer Weise gegenübergestellt, die an

Goldsmiths „Vikar von Wakefield“ erinnert — kann ja doch auch Mr. Primrose selbst, der englische Landprediger, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Pfarrer von Kleversulzbach nicht verleugnen.

In der Komposition und der Psychologie steht der Roman denen der Epigonen nahe. Auch die Beimischung der „romantischen“ Elemente ist in der Art „Wilhelm Meisters“ und seiner Nachfolger gehalten: eine wahrsagende Zigeunerin spricht verhängnisvolle Worte, geheimnisvolle Verwandtschaften greifen in das helle Leben düster hinein, das Schauspiel im Roman und die Gespräche über Kunst fehlen nicht. Und dennoch ist es ein Werk, wie Eichendorff oder Immermann, wie Tieck selbst es nie hätte schaffen können — auch wie es jetzt vorliegt, nachdem eine unvollendete Umarbeitung der ersten Fassung bei großen Besserungen keine volle Einheitlichkeit herstellen konnte. Die ungemeine Klarheit der zart gezeichneten Bilder (wie etwa der wundervollen Winterfahrt im ersten Teil), die melodische Abstimmung der Figuren von der edlen Konstanze bis zu der lieblichen Agnes und von dem schneidend scharfen Schauspieler bis zu dem weichen Träumer Nolten — das hat bei ihnen nicht seinesgleichen. Gewiß ist der Roman viel zu lyrisch und auch der Abschluß mit dem Dreiklang Wahnsinn, Blindheit und Verzweiflung ist mehr dem Bedürfnis nach einem musikalisch stark wirkenden Schlußaccord entsprungen als der Anlage der Handlung und der Charaktere. Aber — wir leben hier eben nicht in unserer Welt. Trotz aller kräftigen Einzelbeobachtung, trotz allen sogar realistischen Details selbst in den phantastischen Märchen bleibt Mörikes Welt immer eine lyrische, in der eigene Gesetze gelten, musikalische möchte ich sagen, die stärker sind als Psychologie und epische Logik. Denn Mörike ist in letztem Grunde ein mythologischer Dichter. Hierin liegt die Eigenart wie seiner Epik so seiner Lyrik. Ganz einzig steht er hierin — trotz Lenau — in seiner Zeit, und nur den Engländer Keats (1795—1820) mag man ihm vergleichen. Keats teilt mit unserem schwäbischen Hellenen die doppelte Begeisterung für national-volkstümliche Sage und für antike Formenstrenge. Sein berühmtes Gedicht auf eine griechische Urne bildet zu Mörikes Strophe auf eine Lampe das Gegenstück; und ganz und gar hätte Mörike die Worte wiederholen können, die Keats beim Betrachten der musicierenden Figuren auf seiner Urne spricht: „Süß sind Melodien, die wir hören, süßer, die wir nicht vernehmen.“

Denn hier gerade liegt Mörikes wunderbarste Kraft: Melodien

zu hören, die wir nicht vernehmen, Bewegungen zu sehen, die in den stillen Gliedern schlummern. Er sieht auf der Ecke einer Landkarte einen Baum und ein paar Figuren gezeichnet — und die Äste werden lebendig und die Figuren feiern ein Fest. So entstand den alten Völkern die ganze Fülle der Elfen und Nixen und anderer Elementargeister. Und ganz unerschöpflich ist er in der so recht mythologischen Kunst, die Bewegungen sogar der vom Ton bewegten Luft uns sichtbar zu machen. Er führt Th. Storm an die Wiege des schlafenden Töchterleins und deutet auf zwei Rotkehlchen, die im Bauer vor dem Fenster standen: „Richtige Gold- und Silberfäde ziehe sie heraus; sie singe so leise, sie wolle das Kind nit wecke." Mörike lebte ganz in der Musik, vor allem in ihrer häuslichen Übung, auch hierin ein rechter Nachfahr Martin Luthers, von dem er mütterlicherseits abstammte; sein Liebling war, wie man wohl begreift, Mozart, während all die Stürmer, Lenau wie die Gräfin Hahn, für Beethoven schwärmten. Und wie die Alten eine unhörbare Harmonie der Sphären träumten, so dichtet er Musik in alle Natur hinein. So ward den Alten die dumpfe Waldesstille zum hörbaren Lachen des Pan. Auch hier gilt für ihn das Wort, das er zu seinem Maler Nolten sprechen läßt: „Wie gern erkannte ich es an, daß deiner Kunst von seiten der Romantik, die dir nun einmal im Blute sitzt, kein Schaden erwachse. Du hast ein für allemal die Blume der Alten rein vom schönschlanken Stengel abgepflückt, sie blüht dir unverwelklich am Busen und mischt ihren stärkenden Geruch in deine Phantasie; du magst nun schaffen, was du willst, nichts Ungesundes, nichts Verzwicktes wird von dir ausgehen". Das Grausige scheut auch er nicht, so in der düstern Erzählung „Lucie Gelmeroth", die doch versöhnlich schließt wie das unheimliche Märchen „Die Hand der Jezerte". Aber lieber noch schafft sein Geist, wie der des Volkes, heiter spielende Sagen und Märchen von harmlosen Dämonen, von bösen Fischern und dummen Riesen. Er führte diese Gestalten gern wie in das wirkliche Leben ein, erzählte von dem pedantisch-philiströsen „Herrn Sicherė" Anekdoten wie von lebenden Personen, und dessen Umwandlung in den riesenhaften Sichern Mann bildet eine zweite mythologische Schicht über der ersten. Nie aber läßt er wie Brentano seiner Phantasie die Zügel schießen; die Gestalten bleiben klar, möglich im mythologischen Sinne, lebendig. Denn auch hier übte er die Gabe des Maßes, die das schöne Gebet preist:

Wollest mit Freuden
Und wollest mit Leiden
Mich nicht überschütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Bescheiden.

Ein Mann des Maßes und des Bescheidens ist auch Adalbert Stifter (1805—1868). Aber er war kein Sonntagskind wie Eduard Mörike; ihm ergänzten sich die Dinge nicht zu poetischer Vollkommenheit. Stifter erblickt nur, was wir alle sehen. Er sieht es klarer, zeichnet es bestimmter ab; doch er bleibt Prosaiker. Er ist ein Meister der Beschreibung; zu beseelen weiß er nicht.

Stifter ist durchaus eine Schulmeisternatur. Den Sohn des Leinwebers und Flachshändlers zu Oberplan im Böhmerwald trieb frühzeitig die Natur zum Lernen, zum Sammeln und Ordnen; daß er aber dennoch nicht, wie etwa Goethe, zum Forscher berufen war, zeigt sich in der frühen Neigung, auszusuchen: glänzende Steine trägt er zusammen, nicht Steine jeder Art. So bleibt es bei Stifter: er verehrt und bewundert die Natur — aber mit Auswahl. Er wird nie intim mit der Natur, so viel er sich auch mit ihr beschäftigt; und ebenso bleibt sie ihm gegenüber reserviert. Die geheimsten Reize zeigt sie wohl den Augen Mörikes, den glühenden Sinnen Annettens — ihm doch immer nur die Oberfläche. Die prüft und beschreibt er dann aufs sorgfältigste. Er geht durch den Böhmerwald, den einzigen Forst Europas, der noch Stücke von echtem „Urwald“ aufweist, doch mehr mit den Blicken des inspizierenden Schulrats, als mit Goethes anbetender oder Anastasius Grüns jubelnder Naturfrömmigkeit; dann ruft er einen Baumstamm auf, einen Bergkrystall, einen Thalwinkel und überhört sie genau, und nichts darf ausgelassen werden. Mit den Jahren steigert sich die Pedanterie. Er blieb in seinem Beruf: erst Hauslehrer in Wiener Adelsfamilien, später (1850) Schulrat. Seine Frau war ihm in liebender Verehrung unbedingt ergeben; Kinder besaß er nicht, und eine Pflegetochter verlor er durch Selbstmord: vielleicht hatte doch die liebevolle Strenge des Adoptivvaters den unerklärten Schritt beschleunigt. Sein Verleger hängt mit bewundernder Freundschaft an ihm; das erste Werk, die „Studien“ (1844—1850), hat sofort großen Erfolg, den die „Bunten Steine“ (1853) teilen. Was wunder, daß der von früh auf einseitig beanlagte Mann immer stärker seine Eigenarten ausbildete? Seine Art, das Gespräch für sich allein zu monopolisieren, war zuletzt

so bekannt wie die gesellschaftlichen Monologe seines Gegenparts Hebbel; die unleidliche Breite, mit der er Bekannten einen neuen Schreibtisch beschrieb, machte ihn aber fast gefürchtet, während Hebbels Regen von Aphorismen gesucht ward. Er schreibt dann in seinen letzten Werken, dem „Nachsommer“ (1857) und dem „Witiko“ (1864—67), wie ein Lehrer, der Schülern diktiert und sie dabei gleichzeitig an Geduld gewöhnen will: „Witiko ging einige Male in dem Gemache hin und wieder. Dann setzte er sich auf einen Stuhl. Dann trat er an das Fenster und sah auf den Ort hinab.“ Haben wir da nicht den Meister Anton in Hebbels „Maria Magdalena“ leibhaftig vor uns, für den das Gebot: „Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten“ in einer Reihe steht mit: „Du sollst Gott fürchten und lieben“? Die gleiche Unfähigkeit, vielmehr die gleiche trotzige Absicht, Wichtig und Unwichtig nicht zu scheiden, beherrscht Stifters Weltanschauung und seinen Stil; und macht er einmal einen Unterschied, so geschieht es zu Ungunsten des Wichtigen. Er macht sich daraus sogar mit den Jahren eine Theorie zurecht. Hebbel hatte ihn als Blumen- und Käfermaler verspottet. Darauf antwortet Stifter mit einer heftigen Entgegnung. Sie bringt seine Kunstlehre nicht ganz, aber einen wichtigen Teil:

> Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß. Das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie uns Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen . . . Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heitern, gelassenen Sterben, halte ich für groß; mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündeten Geist, der nach Thätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner. Wenn wir die Menschheit in der Geschichte wie einen ruhigen Silberstrom einem großen ewigen Ziele entgegengehen sehen, so empfinden wir das Erhabene, das vorzugsweise Epische. Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragische und Epische wirken, wie ausgezeichnete Hebel sie auch in der Kunst sind, so sind es hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz

am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden, die gründenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens.

Er kommt wiederholt auf dies Glaubensbekenntnis zurück. Der „Nachsommer", ein pädagogischer Roman, der die Erziehung eines Jünglings am Anblick späten, stillen Altersglücks schildert, ist ganz dieser Idee gewidmet. Hier sagt denn auch der Zögling: „Großes ist mir klein, Kleines ist mir groß". Mehr noch als Grillparzer und Annette wird dadurch Stifter, recht ein „Fanatiker der Ruhe", zum typischen Vertreter jener müden, weltscheuen Lebensauffassung der Restaurationszeit. Er haßt das Große, weil es zu laut ist, weil jede starke Erschütterung ihm die „Unschuld der Dinge" verdirbt; denn gerade in der stillen Gleichmäßigkeit der Erscheinungen liegt für ihn der Zauber. Den bewundert er mit der ganzen Begeisterung seiner Zeit für die Schönheit des Lebens: „Es liegt im menschlichen Geschlechte das wundervolle Ding der Schönheit. Wir alle sind gezogen von der Süßigkeit der Erscheinung und können nicht immer sagen, wo das Holde liegt. Es liegt im Weltall, es ist in einem Auge . . ."

Wenn nun aber Stifter trotz seiner sehr angreifbaren Welt- und Kunstanschauung, trotz seiner Pedanterie und Kleinlichkeit einer der wenigen großen Prosaiker Deutschlands ward, die sogar der strenge Richter Nietzsche anerkannte, so liegt das an dem tiefen Ernst, mit dem er diese Anschauungen durchführte. Die Kunst war ihm höher als alle Welthändel, neben der Religion das Höchste, und ihrer Würde und Größe gegenüber waren ihm die politischen Kämpfe nur „thörichte Raufhändel". Dieser schroffe Gegensatz wider die Tendenzdichtung seiner Zeit erforderte aber nicht bloß die ganze Tapferkeit einer in sich beruhenden Persönlichkeit, sondern auch eine gewissenhafte Schulung des eigenen Wesens. Stifter war selbst heftig und eitel; er war ein leidenschaftlicher Patriot, den Königgrätz vernichtete, ein entschiedener altliberaler Politiker, den die Revolution von 1848 aufs tiefste erschütterte. Dennoch hat er sich von der Nachahmung Jean Pauls zu einem ernsten und strengen Stil durchgearbeitet, dessen peinliche Reinlichkeit doch nirgends die blasse Farblosigkeit von Varnhagens Musterdeutsch aufweist. Wo er Situationen schildert, die seiner Sympathie Raum gewähren, da fügt seine Rede sich den sanften Rhythmen, die er durch die Welt tönen läßt, und sanft, sicher, beruhigend schreiten seine Sätze einher, leise, aber

fest. Und wie Mörike die Schwingungen der Tonwelle anschaulich macht, so konnte man Stifter nachrühmen, er habe die Stille darzustellen gewußt. „Es giebt eine Stille, in der man meint, man müsse die einzelnen Minuten hören, wie sie in den Ozean der Ewigkeit hinuntertropfen.“ „Er hat diese Stille gehört,“ sagt sein Biograph, „wie Goethe die Finsternis gesehen hat, die mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch sah.“ Die Stille auch der Seele. Die zarten Regungen einer in scheinbar völligem Gleichgewicht befindlichen Seele schildert kein Meister moderner Seelenmikroskopie, wie sie der Autor der „Studien“ schildert. Jene berühmte Erzählung von den im Schneefall leise weitergehenden Kindern hat ihresgleichen nicht: wie das Mädchen dem führenden Bruder vertraut und jeden leisen Zweifel treuherzig beruhigt, wie der Bruder selbst sich tröstet — es ist Kleinkunst, aber ist doch große Kunst. Und auf welche Beobachtungsgabe stützt sich diese Schilderung! Stifter sieht auf einem Spaziergang ein Kinderpaar — gleich besitzt er das Bild so sicher, daß er es in einen „blauen Eisdom“, in eine Gletscherhöhle (im „Bergkrystall“) hineinsetzen kann, wie man lebendige Menschen von einem Platz auf den anderen trägt. Oder die tiefe, stille Erschütterung, mit der der Oberst in der „Mappe meines Urgroßvaters“ den Tod seiner Frau erzählt — man vergißt das nicht; als hätte man es erlebt, haftet es in der Erinnerung. Und noch in den beiden Romanen begegnen Abzeichnungen, so klar und rein wie in der Ferne bei hellem, wolkenlosem Himmel erblickte Umrisse. Aber freilich — die Ferne bleibt. Er ergreift, aber er erschüttert nicht. Die starken Bewegungen, die er haßte, fehlen auch in der Wirkung seiner Schriften. Stifters Schriften sind der wehmütig-weise Abschiedsgruß einer schon halb erstorbenen Zeit.

Mit Stifter vielfach verwandt, aber ein kleinerer Meister — und eine liebenswürdigere Natur steht Ernst v. Feuchtersleben (1806—1849) als letzter auf der Seite derer, die die unpolitische, antipolitische Litteratur verteidigten. Als Dichter hat er nicht viel zu bedeuten, wenn ihm auch gelang, mit seinem frommen Resignationslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ sich in das Herz seines Volkes tief hineinzusingen. Aber als Popularphilosoph und Volkserzieher hat der Verfasser der rein, klar und freundlich geschriebenen „Diätetik der Seele“ (1838) ungeheuer gewirkt. Tausenden ist dies Buch ein Heilmittel geworden. Es kann auch heute noch gute

Dienste thun gegen die Verweichlichung des Empfindungslebens, gegen den Kultus der eigenen Schwächen, gegen die billige Hypochondrie mancher Modernsten.

Auf dem Fuße folgt ihm ein Dichter, der der Hypochondrie auf politischem Boden so tapfer den Krieg erklärte, wie Feuchtersleben der des Einzelnen. Darin beruht die Bedeutung des ritterlichen Freiheitsdichters. Anastasius Grün ist der Übergang von der unpolitischen Dichtung zu den neuen Freiheitsängern.

Anton Alexander Graf v. Auersperg (1806—1876) gehört einem der vornehmsten Adelsgeschlechter Österreichs an und demjenigen, das im Gegensatze zu den allzeit feudalen Schwarzenberg und den immer romantischen Liechtenstein den liberaleren Geist des aufgeklärten Adels vertrat. Ein Vorfahr hatte in der Zeit der Gegenreformation die Protestanten in Krain beschützt, ein anderer war in der klassischen Zeit schon als Dichter aufgetreten. Traditionell war aber die Kampfeslust dieses Geschlechts von Türkenbesiegern, die neben den Starhemberg und Khevenhüller den Schwertadel vertraten gegenüber dem eleganten Hofadel der Dietrichstein und Metternich. Anastasius Grün war ein würdiger Sohn dieses Hauses; ist er als Dichter nicht neben Heinrich v. Kleist zu stellen — als Persönlichkeit repräsentiert er den österreichischen Adel so glänzend wie dieser den preußischen. Denn eine wirkliche Persönlichkeit ist er gewesen. Blieb er der Prosa, dem starken Kampfesorgan der Zeit, ganz fremd, und haben seine Gedichte wie seine Reime immer etwas Weiches, ja Weichliches — es barg sich darunter doch ein starker Charakter. Das sind seine Lieblinge, die weiches Gefühl und derbe Faust vereinigen: Kaiser Max und sein Fürstenberger, Nithart im „Pfaff vom Kahlenberg“; und so hat er auch selbst für seinen Grabstein die Anerkennung gefordert, daß er Feinde besaß und besitzen wollte. Schildert er eine Schlacht, so erscheint sein „Malplaquet“ (im „Prinz Eugen“) neben Scherenbergs „Leuthen“ und „Waterloo“ freilich blaß wie ein Adrian van der Werff neben einem Rubens, wie Fürst Schwarzenberg, der Sieger von Leipzig, neben Blücher; aber trat er selbst in den Kampf, so stellte sich seine berühmte Rede gegen das Konkordat zu den Großthaten parlamentarischer Beredsamkeit. War er ein Aristokrat im vornehmsten Sinne des Wortes, verbindlich in seinen Umgangsformen, lässig in seiner dichterischen Arbeit, etwas zu elegant in der Formgebung, so war er doch ein Volksmann in der edelsten Bedeutung in seinem

ganzen Fühlen und Wirken. Und eine siegreiche Selbsterziehung offenbart sich auch in seinen Werken. Der Graf hatte (1830) „Blätter der Liebe" veröffentlicht, gefällige Dilettantenarbeit, in die allerlei Schmuck an Bildern, Vergleichen, Pointen, Spielereien eingestickt war. Grillparzer durfte sagen, was gemildert freilich fortdauernde Geltung behielt: zu bildern verstehe Auersperg, zu bilden nicht. Da folgte, noch im gleichen Jahr, der Romanzenkranz vom Kaiser Max „Der letzte Ritter". Gestaltungskraft bewies der Dichter auch hier nicht, aber es zeigte sich doch das Streben, zu größeren Bildern zu gelangen, eine lebensfrohe und thatkräftige Zeit der unsern zum Spiegelbilde vorzuführen. Und Nebenfiguren werden auch deutlich genug hier gezeichnet, der aufrührerische Schuster etwa: „Er sprach im Rat am lautsten und machte schlechte Schuh". Dabei ist es freilich bei Anastasius Grün immer geblieben: das Nebenwerk war ihm immer Hauptsache. Oder, richtiger gesagt, seiner umfassenden Liebe zu den Dingen gelang es nie, die Nebensache zurückzuschieben. Nie ist die Freude am Sein weiter getrieben worden als bei diesem Erzoptimisten, der noch Bettinen darin übertrifft. Man kann auf ihn anwenden, was Feuchtersleben von einem anderen Dichter sagt: „Das Gefühl für die Schönheit der Welt war seine eigentliche Muse". Wohin er blickt, da lockt es ihn zu Reim und Bild. Die lebensfrohen Regenten Kaiser Max und Otto von Österreich, die Despotie Metternichs, die Versunkenheit des (damals ja noch österreichischen) Venedig — alles möchte er erzählen, nur um die Buchstaben mit farbigen Ranken und geistreichen Arabesken ausschmücken zu können wie ein Miniator des Mittelalters. Am liebsten aber bewegt er sich in der hohen freien Luft der Berge. Auch er hat, wie Feuchtersleben, Hypochondrie zu bekämpfen gehabt; da ist er wie Stifter auf die Berge gestiegen und hat sich (besser als der) kuriert:

> Hier ruht mein treuster Genoss' im Land,
> Der Hypochonder zubenannt;
> Er starb an frischer Bergesluft,
> An Lerchenschlag und Rosenduft!

Man hat ihn mit seiner Rosenliebhaberei verspottet; aber er durfte von den Volksscenen seines „Pfaffen vom Kahlenberg" (1850) sagen, was er dem aus dem Englischen übersetzten Balladencyklus „Robin Hood" (1864) nachrühmt: „Dieses Wald- und Jagdleben hat nichts gemein mit der weichlichen Kunstblumenpoesie modernster

Waldseligkeit". „Bäume, Wiesen, Bach und Hain, Und blauen Himmel und Sonnenschein —" die giebt er uns in voller Frische.

Und Frische ist es auch, was seinem Hauptwerk den Erfolg sicherte: den „Spaziergängen eines Wiener Poeten" (1831), denen dann als zweite politische Gedichtsammlung das schwächere „Schutt" (1836) folgte. Als „Anastasius Grün" erstand der gräfliche Dichter auf, „nachdem der wahre Name der damaligen Censurverhältnisse halber nicht wagen konnte, mit einiger Aussicht auf ungestörte Wirksamkeit litterarisch aufzutreten". Der Name deutet gleich die sichere Hoffnung an, daß aus all den Ruinen, die der Spaziergänger betrachtet, neues Leben aufblühen werde, daß „unseres Daseins Blüte sich in einem neuen Geschlecht jüngen werde". Und es bedeutete schon eine Verjüngung, wie er auftrat, wie er (um mit Freiligrath zu reden) „in die Stickluft jener Tage dieses Büchleins kecken Schuß" hineinfeuerte. In feurig dahinrollenden Versen wurden da Metternich und die Jesuiten abkonterfeit, Maria Theresia und Erzherzog Karl heraufbeschworen, der Censor leidenschaftlich apostrophiert und zum Schluß in freudig-vertrauensvoller Anrede der Kaiser selbst. Und „Schutt" schildert ingrimmig die Leiden der politischen Märtyrer, kontrastiert in kunstvoll verschlungenen Bildern den Verfall des vom Vesuv der Despotie überschütteten Italiens mit dem Aufblühen des freien Amerika und verheißt ein von Krieg und Religionsformeln befreites Osterfest der Zukunft. Die Technik ist einfach: rasch schreibt der Dichter hin, was er erblickt, deutet es allegorisch aus, stellt scharfe Kontraste daneben und schließt mit einem Aufruf. Aber er hat wirklich geschaut: er „bildert" geistreich (sein Vergleich von Rhein und Donau mit ein paar Bauernkindern erinnert fast an Hebel, die Schilderung der „Dirne Flandern" an Lenau), er kontrastiert wirksam — und vor allem, er apostrophiert mit einer ans Herz greifenden Treue der Überzeugung. So blieb er von jenen beiden Büchern an, ohne die Herwegh, Freiligrath und ihre Genossen undenkbar wären, bis zu der späten letzten Sammlung „Auf der Veranda", deren Korrekturbogen auf dem Bett des Sterbenden lagen: der jubelnde Zuruf, der den siebzigsten Geburtstag des tapferen Verfechters von Freiheit und Liebe feierte, hatte seine schwachen Nerven zu stark erschüttert. Bald hat ihn dann die undankbare Zeit vergessen; doch nein — seine Lieder vielleicht, nicht sein Bild; das wird bleiben und vom Volk dankbar bekränzt werden wie die seiner beiden Lieb-

linge Kaiser Josef II. und Ludwig Uhland. Zwischen dem Menschenfreund auf dem Thron und dem furchtlos kämpfenden Bürgersmann steht dieser echte Edelmann, dieser poëta galantuomo, und beide lächeln ihm zu, That und Dichtung.

Anastasius Grün bildet die Brücke zum Jungen Deutschland. Aber er selbst gehört noch nicht dazu. Er ist noch zu frisch, zu naiv, zu ästhetisch gerichtet, um ganz in der Tendenz aufzugehen. Die Tendenz aber ist die Seele des Jungen Deutschlands; und zwar in politischer Hinsicht die liberale, in ethischer die individualistische Tendenz. Beides geht ja Hand in Hand: um Befreiung von allen Zwingfesseln handelt es sich hier wie da. Aber die Romantik zeigte doch, daß beides nicht durchaus vereint sein muß: Individualisten durch und durch waren ihre Jünger doch, wenn sie Politik trieben, fast ausnahmslos konservativ, ja reaktionär: Fr. Schlegel und Adam Müller, Görres und Eichendorff. Das macht, sie haßten die „Zeit“ selbst, die Gegenwart; die bloße Existenz einer Anzahl beeinflussender, beengender Stimmungen war ihrer individualistischen Nervosität schon ein Greuel. Anders jetzt. Diese Gruppe, die der Romantik sonst so nah steht und wie diese dem „Sturm und Drang“ innerlichst verwandt ist, liebt die „Zeit“, liebt Gegenwart, Zeitgeist, Bewegung des Lebens. Der starke Atem eines liberalen Begehrens ist ihnen Lebenshauch der Poesie, wie den Romantikern die unbeengte Einsamkeit poetischer Stimmung. Daher sind sie alle Politiker. Daher ist unter ihnen aber auch nicht ein großer Künstler. Die beiden älteren Meister, mit denen die ästhetische Blindheit und politische Unklugheit ihrer Feinde sie zusammenschmiedete, Heine und Börne, waren, jeder in seiner Art, Virtuosen der Stimmung; nur daß Börne eine Stimmung sein Leben hindurch festhielt: die aufgeregte Verschwörerstimmung eines Verrina, während Heine sich jedem Hauch der Luft lieh. Stimmung giebt es nicht im Jungen Deutschland, und auf lange Zeit ist sie verbannt. Laut, in schneidenden Umrissen, in greller Tageshelle geben sich die Gedanken. Die keusche Stille fehlt, in der die besten Werke des Künstlers reifen. Tendenz tritt an ihre Stelle, und Tendenz heißt Absicht. Nichts Unwillkürliches, nichts, das gegen des Autors Willen heimlich sich verrichte. Jeder hat ein Programm, und sieht fortwährend in diesem revolutionären Regelbuch, das doch aber immer ein Regelbuch bleibt, nach, ob er ihm auch treu bleibe. Jeder ist sein eigener „Merker“ und korrigiert sich die Fehler gegen liberale Orthodoxie oder moderne Ästhetik fein beckmesserisch fort.

Aber — die Tendenz, die sie haben, durfte wohl eine müßige Poetenstimmung aufwiegen. Die Zeit war danach angethan, nur noch im Kampf, im klaren, zielbewußten Kampf Lebensluft zu vergönnen. Und vor allem: ehrlich war sie durch und durch, und ehrlich war der Kampf gemeint.

Schon diese Gemeinschaft eines ehrlichen Kampfes giebt dem „Jungen Deutschland“ die Geschlossenheit einer litterarischen Partei. Im Jahre 1834 widmete Ludwig Wienbarg seine „Ästhetischen Feldzüge“, das Programmbuch der Schule, „dem jungen Deutschland“; am 10. Dezember 1835 verbot auf den Antrag des österreichischen Präsidialgesandten, Grafen Münch-Bellinghausen, der Bundesrat die „Schriften aus der unter dem Namen des ‚jungen Deutschlands‘ bekannten litterarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören“; Ludwig Börne und der später gewöhnlich mitgezählte Gustav Kühne waren nicht genannt. Diesem ungeheuerlichen Beschluß, der auch die noch ungeborenen Kinder der fünf Autoren zum Tode verurteilte, diente eine Denunziation Wolfgang Menzels als direkter Anlaß; eine Denunziation, denn das bleibt trotz Treitschkes unbegreiflicher Abwehr der einzig passende Ausdruck. Der Leiter des „Litteraturblattes“, der Börne verehrt und Gutzkow begünstigt hatte, fühlte sich durch einen journalistischen Plan des letzteren bedroht; daraufhin gab er seinem gewiß wirklich gefühlten Zorn über die neue Richtung den unverzeihlichen Ausdruck einer direkt an die Behörden gerichteten Aufforderung zur Unterdrückung und verschlimmerte sein Unrecht durch unanständige Verleumdungen: Sittenlosigkeit, Anarchismus, Vernichtung des Christentums seien die Tendenz, unpatriotische Französelei die Manier der Schule. Der orthodoxe Zionswächter Hengstenberg hatte ihm mit leidenschaftlichen, aber ehrlich geschriebenen Artikeln gegen Heine und Wienbarg vorgearbeitet; der Umstand, daß sich eine politische Vereinigung revolutionärer Natur ebenfalls das „Junge Deutschland“ nannte (wie es gleichzeitig eine „Giovine Italia“ unter Mazzinis Führung gab), half beim Bundesrat nach, obwohl die beiden Namensvettern miteinander so wenig zu thun hatten wie etwa des russischen Revolutionspublizisten Herzen Zeitung „Die Glocke“ mit Schillers didaktisch-lyrischem Gedicht. Die Maßregel war unverantwortlich; aber vom Standpunkt des Bundesrates aus war sie begreiflich. Denn allerdings verband eine ihm verhaßte Tendenz alle jene Autoren;

nur daß sein Schritt diese Tendenz und die Wirkung ihrer Propheten noch erhöhte.

Revolutionäre waren sie freilich; aber auf litterarischem, auf ästhetischem Gebiet. Das Gefühl, daß es anders werden müsse, durchdrang sie alle. Lebhaft gab dem Wienbarg in seinem feurigen Vortragszyklus Ausdruck: die neue Ästhetik, sagte er, sei „das leise ästhetische Gefühl, das im Schoß der Zeit sich regt, das prophetische Gefühl einer neu beginnenden Weltanschauung". Nachdrücklich erklärt er „das Protestieren gegen die Historie" für die große Erbschaft, die Luther uns übermacht habe: den Gegensatz gegen Savignys und Hegels Legitimierung jedes nun einmal geschichtlich gewordenen Mißstandes. Gleich kräftig verabscheut Mundt das „Schöngeistige", die Anerkennung jeder in geistreiche oder elegante Form gebrachten Inhaltslosigkeit. Ein neues Ideal der Schönheit stellen sie auf: das Schöne, erklärt Mundt, der Kritiker der Schule, indem er Wienbarg, ihren Ästhetiker, kommentiert, das Schöne sei dasjenige, „das den nationalen Formen der jedesmal herausgetretenen Weltanschauung einer Zeit und eines Volkes gemäß und harmonisch ist". So stark betonen sie, die man unpatriotisch schalt, die nationale Grundlage! Und wie breit und kräftig fassen sie auf! Nicht bloß die Anschauung der Gebildeten — das Leben des Volkes soll Grundlage der neuen Dichtung werden. Ein neues Ideal des Lebens stellt Wienbarg auf. „Es fehlt uns nicht an Philosophie, wenigstens nicht an Philosophen, es fehlt uns nicht an Gelehrsamkeit — es fehlt uns an einem gemeinsamen Mittelpunkt der Bildung, und Ursache dessen: es fehlt uns an gemeinsamem Leben." „Wir haben uns herausstudiert aus dem Leben, wir müssen uns wieder hineinleben. So gründlich, wie wir studieren, so gründlich wollen wir leben." „Das Leben ist des Lebens höchster Zweck." „Die Kunst, sein eigenes Leben zu gestalten und ihm eine würdige, zeitentsprechende Form zu geben" ist ihm die schönste und edelste aller Künste. Und von dieser Lebenskunst erhofft er jene schönere Zukunft, jene dritte Kirche, wie es Heine, jenes dritte Reich, wie es Ibsen nennt: „Über unserer Asche wird sich ein neues europäisches Griechentum erheben, angemessen dem geistigen Fortschritt, den das Christentum vorbereitet hat."

Hier liegt die Stärke des Jungen Deutschlands. Heller und überzeugter hat seit den Tagen der Renaissance niemand das „Alles ist Euer!" gepredigt. Die ganze Welt sollte wieder dem Menschen

gehören, sollte wieder der Schönheit erobert werden. Deshalb betonen sie neben der Poesie so stark die Prosa: „Ob in Versen, oder in Prosa — das ist gleichgültig. Poesie ist alles, was aus der innersten Natur der Menschheit dringt, und es scheint fast, als ob Deutschland namentlich seine größeren Dichter gegenwärtig unter den Prosaisten zählt.“ Und hierher gehört denn auch, was ihnen am meisten verdacht wurde: die berüchtigte Formel von der „Emanzipation des Fleisches“. Mundt drückt es mit diesen geschmacklosen Worten aus; Gutzkow setzt es plump und taktlos in die Handlung seiner „Wally“ um; gemeint ist doch nur, was Wienbarg „das Recht des Sinnlichen gegen die Anmaßungen des Spiritualismus“ nennt. Jene Sehnsucht nach dem Leben, jene Freude an der bunten Fülle der Erscheinungen, die wir bei Ranke und Büchner, bei Mörike und Stifter trafen, diktiert ihnen die Worte. Sie sind „lüstern auf alles, was Leben heißt“, vom Sumpfblümchen bis zum Jubelschrei der Volksfeste. „Deutschland war bisher nur die Universität von Europa, das Volk ein antiquarisches, ausgestrichen aus der Liste der Lebendigen und geschichtlich Fortstrebenden ... Die Deutschen waren nur Zuschauer im Theater der Welt, aber hatten selbst weder Bühne noch Spieler.“ Das soll aufhören. Die Bücher sollen, wie Hölderlin es forderte, leben. Deutschland soll es lernen, zu handeln, und soll greifen auf Königs Tisch mit seiner freien Hand. Und diese Männer, die Realpolitik forderten dreißig Jahre vor Bismarck, die selbst die Weltlitteratur ausdrücklich zurückweisen zu Gunsten einer nationalen Dichtung — die durfte man als Vaterlandsfeinde verleumden!

Sie scheuten keine Konsequenz ihrer Lehre; sie erklärten auch Goethe für „überwunden“, weil sein Idal das ihre nicht mehr war. Mit heller Stimme rief Wienbarg seinen Ruf in die Welt, Theodor Mundt erläuterte ihn, Gutzkow machte ihn in scharfgeprägten Sätzen zum Gemeingut. Diese Thesen schlug der führende Geist des Jungen Deutschlands an die Kirchenthür; waren sie wirklich Bekenntnisse eines Kirchenschänders, Staatsfeindes und Vaterlandsverräters? Aber revolutionär waren sie, wir wiederholen es, im Sinne der noch immer herrschenden Kunstlehre. Sie predigten den Individualismus und sahen die Tendenz als eine Notwendigkeit an. Diese Lehren machten Gutzkow auf ein Menschenalter zum Despoten der deutschen Litteratur. Seit Gottsched hat kein Schriftsteller solche Macht unter den Litteraten besessen wie er. Sein Lehrer Wolfgang Menzel

und sein Schüler Karl Frenzel blieben die Autoritäten enger Kreise. Kritiker von der Bedeutung eines Vischer oder Hebbel drangen gar über den Umkreis der Höchstgebildeten nicht heraus. Mit Gutzkow dagegen mußte etwa von 1840 bis 1870 jeder Schriftsteller von Ruf sich auseinandersetzen, denn unumschränkter als Goethe oder Lessing verteilte er die Diplome des allgemeinen Ansehens. Rührig, rastlos, rücksichtslos, wußte er für den ersten Schriftsteller Deutschlands zu gelten. Heut ist er eine Berühmtheit unter Litterarhistorikern. Und doch hat er wirkliche Verdienste gehabt; aber die maßlose Ausnutzung seiner Kräfte hat ihn und seine Wirkung vorzeitig erschöpft.

Im Grunde beschränkt sich die litterarische Leistung der Schule auf seine Schriften und auf Laubes freilich nicht gering zu schätzende dramaturgische Thätigkeit. Ludolf Wienbarg (1802—1872), der Sohn eines Schmiedes aus Altona, ist die hellste Erscheinung unter ihnen: ein frischer fröhlicher Redner, dessen Kieler Vorlesungen, die „Ästhetischen Feldzüge“ (1834), wir schon in ihrer programmatischen Bedeutung kennen gelernt haben. Sein eifriges politisches Interesse hat er 1848 auch als Freiwilliger in Schleswig-Holstein bethätigt wie in zahlreichen Fehdeschriften. Dem leidenschaftlichen Vorfechter der politischen Einheit Deutschlands war selbst der Dialekt seiner Heimat, wenn er sich zur plattdeutschen Schriftsprache erheben wollte, ein partikularistischer Störenfried. So, gerade und stark, ist er immer vorgegangen, ein sympathischer Feldprediger; aber als Schriftsteller hat er keine Spuren hinterlassen.

Auch Theodor Mundt (1808—1861) aus Potsdam ist als Ästhetiker und Kritiker wichtig, nicht als Dichter. Seine „Kritischen Wälder“ (1833) sind fast nur als Symptom der Zeitstimmung bedeutsam, unklar und vielversprechend fast wie ihr Vorbild, die „Kritischen Wälder“ Herders. Die „Kunst der deutschen Prosa“ (1837) ist durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen schon bedeutender, die „Geschichte der Litteratur der Gegenwart“ (1842) aber muß thatsächlich zu den hervorragendsten Leistungen der Gruppe gerechnet werden. Die Bedeutung von Görres z. B. hat er unter den ersten wieder entdeckt und ihn glänzend charakterisiert: „So kommt es, daß er oft, indem er großen Gedanken nachgeht, sich Fledermäuse einfängt, mit denen er sich im Nachtdunkel seiner Phantasie herumgejagt hat.“ Seine Charakteristik der Rahel scheint mir auch heut noch, trotz Brandes und Walzel, unübertroffen. Und wenn die

Jungdeutschen fast alle zu breiter Geistreichelei neigen, weiß er auch mit wenigen Strichen eine Natur zu zeichnen, wie wenn er Heinrich v. Kleist den politischen Werther seiner Zeit nennt. Sein berühmtestes Buch: „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen" (1835) darf man aber freilich nicht lesen, wenn man dem Mann gerecht werden will, der Charlotte Stieglitz angebetet und — Luise Mühlbach geheiratet hat. Sonst sieht man zu deutlich, wie das Talent, hervorragende Strömungen oder Erscheinungen zu würdigen, sich mit einer absoluten Unfähigkeit verträgt, sich selbst auf ihre Höhe zu stellen.

Heinrich Laube (1806—1884) aus Sprottau in Schlesien zeichnet sich vor Wienbarg und Mundt schon dadurch aus, daß der größte Teil seiner Wirksamkeit nach 1840 fällt — nach dem Wendepunkt, an dem Wienbarg fast ganz von der litterarischen Arbeit zur politischen Thätigkeit überging, während Mundt, seit 1842 Privatdocent und seit 1848 Professor in Berlin und Breslau, zwar neben der litterarhistorischen und historischen Wirksamkeit die rein schriftstellerische fortsetzte (1859 schrieb er den obligatorischen „Robespierre", allerdings in Romanform), dabei aber die frühere Eigenart mehr und mehr aufgab. Laube besaß eine größere Fähigkeit, zu reifen, zu streben, ohne doch wieder Gutzkows unermüdliche Strebsamkeit und Beweglichkeit zu erreichen. Der untersetzte Mann mit dem trotzigen Gesicht und der knorrigen Haltung, mit dem entschiedenen Behagen an einer gewissen unschuldigen Renommisterei und einer beträchtlichen Grobheit hat auf verschiedene Zeitgenossen äußerlich den Eindruck eines Jägers gemacht, wie er denn auch selbst bis ins hohe Alter hinein dem Sport gern huldigte („Jagdbrevier" 1841). Als die von Menzel hervorgerufene Verfolgung auch Laube traf, ward er (1837) wegen viel früher begangener Preßsünden — sie hatten ihm (1834—1835) schon neun Monate grausamer Untersuchungshaft in einem dumpfen, lichtlosen Kerkerloch zugezogen — zu sieben Jahr Festung verurteilt, aber durch Pücklers Vermittelung zu achtzehn Monaten begnadigt — und die durfte er auf dem Schloß des „Verstorbenen", Muskau, verbüßen. Hier ist er zum Jäger erzogen worden, während die Kerkerhaft (nach Prölß' Beobachtung) ihn zum Studium der Licht- und Luftnuancen führte, durch die sein Roman „Das junge Europa" sich von der Atelierbeleuchtung älterer deutscher Romane und Novellen abhebt. Aber die energische Manier, alle Wirklichkeit anzupacken, war dem Sohn des Maurermeisters von Sprottau angeboren.

Wir pflegen uns die Jungdeutschen nach dem Muster der Romanhelden in Gutzkows „Wally“ oder Laubes „Jungem Europa“ als problematische Naturen vorzustellen, als „Zerrissene“, wie eine Novelle des geistreichen konservativen Publizisten Alexander von Ungern-Sternberg sie (1832) taufte. Gewiß war in ihnen etwas von der „Zerrissenheit“ dieser „genialen Kerls, die bloß deshalb unglücklich sind, weil ihnen eine beträchtliche Dosis Menschenverstand fehlt und weil sie auf der Welt nicht wie auf dem Dudelsack spielen können“, wie Laube selbst (1833) spöttelte. Aber nicht einmal der immer unzufriedene Gutzkow birgt in seiner Brust solche Gegensätze wie Brentano oder wie Annette von Droste. Nun gar etwa der Professor Mundt in seiner behaglichen Ehe mit der ebenso schreiblustigen als in der Kochkunst und Hauswirtschaft gewandten Clara Müller, genannt Luise Mühlbach (1814—1873)! Oder vollends Heinrich Laube, der so breitspurig in die Welt hineinmarschiert und sein Glück probiert — keine Spur von Manfred oder Merlin!

Laube hatte schon als Kind auf den Brettern der Wandertheater herumklettern dürfen. Als er in Breslau Theaterkritiker geworden war, übte Seydelmann (1793—1843), der berühmte Charakteristiker der Stuttgarter und Berliner Hofbühne, auf ihn großen Einfluß aus: er wirkte „für eine Ernüchterung der überschwenglich gewordenen Theatersprache“, die in Laubes nüchterner Natur eine kräftige Resonanz fand. Sein bedeutendstes Drama, die „Karlsschüler“ (1847), legte durch sein Thema den Pomp der Worte und die grellen Kontraste der Zeichnung besonders nahe; dennoch hat er es in Prosa geschrieben und aus dem Herzog Carl von Württemberg keinen Wüterich, sondern den strengen Vertreter des konservativen Prinzips gemacht. Freilich hatte er bis dahin noch viel zu lernen. In seinem „Jungen Europa“ (1833—1837) und den „Reisenovellen“ (1834—1837) schrieb er noch ganz in dem geistreichelnden Stil der Nachahmer Heines und Börnes gehaltlose Selbstoffenbarungen und wählte sich, obwohl er „plastische Darstellung“ forderte, noch obendrein Heinse zum Vorbild, den genialen litterarischen Tonkünstler der Sturm- und Drangperiode, der nur gerade nicht plastisch und objektiv war.

Laubes rechte Zeit ging doch erst an, als er (1849) Direktor der ersten deutschen Bühne, des Wiener Burgtheaters, geworden war. Hier hat er (bis 1867) das Dogma der jungen Schule

kräftiger in Wirklichkeit umgesetzt, als es ihm in Romanen, Novellen, Dramen gelang, obwohl all seine Dramen eine für seine Zeit einzige Theatersicherheit zeigen („Essex“ 1856 blieb lange ein Lieblingsstück) und obwohl sein großer Roman aus dem dreißigjährigen Kriege, „Der deutsche Krieg“ (1863—1866), zu kräftigen Geschichtsbildern vordrang. „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit ist mir also die Grundregel.“ Das wird er nicht müde zu betonen; und das hat er auch in der Praxis wahr gemacht. Deshalb legt er in scharfem Gegensatz zu dem Singeton der „Weimarischen Schule“ das größte Gewicht auf deutlichen, klaren Vortrag; deshalb entsetzt er die Anhänger der Goethischen Theaterregeln durch bewegte Volksscenen, in denen die Statisten, auf Marc Antons Rednerbühne losstürmend, dem Publikum den Rücken zeigen. Das war seine Art, der Sinnlichkeit, dem wahren Leben sein Recht gegenüber dem Spiritualismus zu wahren. Und wie schon in seiner Auffassung der Deklamation die jungdeutsche Neigung zur Prosa hervortritt, so hat er sie auch in seinem Repertoire nie verleugnet. Er wurde der große, viel gepriesene und neuerdings oft gescholtene Schutzherr des französischen Sittendramas auf der deutschen Bühne: der (wirkliche oder scheinbare) Realismus der Dumas, Augier, Sardou war ihm ein willkommener Gegensatz zu den Jambentragödien. Und vor allem entsprach es jenem unersättlichen Lebensdurst der Zeit, daß sich neben Königen und Helden die Herren im Frack und die Damen im Negligé auf den Brettern zeigten, die die Welt bedeuten. Uns scheint das jetzt selbstverständlich — für die großen Bühnen Deutschlands hat Heinrich Laube es durchgesetzt. Ohne ihn wäre die „Wildente“ auf dem Burgtheater und „Hannele“ auf dem Berliner Schauspielhause nicht möglich gewesen; ohne ihn hätte das deutsche Publikum Künstler wie Sonnenthal und Reicher, die Duse und die Réjane nie in ihren glänzendsten Leistungen gesehen. Für den Sieg des Wienbargschen Programms hat Laube als Theaterdirektor mehr geleistet als alle schriftstellerischen Produktionen der Gruppe.

Von Laubes verständiger Nüchternheit, die den Abgeordneten der Paulskirche Haltung, Redeweise, Gesten der gefeierten Redner kühl wie ein Theaterkritiker beobachten ließ („das erste deutsche Parlament“ 1849), hebt sich Karl Gutzkows düster-stürmisches Temperament mächtig ab. Gutzkow erinnert darin an Brentano,

daß er „weniger Dichter ist als Gedicht“. Freilich, Brentano war doch wirklich Dichter, und Gutzkow ist es gar nicht. Ein Gedicht ist er, diese tragische Persönlichkeit mit ihrer rastlosen Jagd nach dem litterarischen Glück, immer Anschluß suchend und immer ihn verfehlend, herrschbegierig und immer zum Dienen gezwungen, mit jedem seiner Werke zufrieden und nie mit dem Erfolg, vor der Zeit verbraucht und verbittert nach übertriebenen Triumphen. Ein Dichter ist er nicht. Ihm fehlt jenes lyrische Element, ohne das keine Poesie bestehen kann. Er fühlte es selbst und verteidigte sich immer wieder gegen jenen Vorwurf — aber selbst seine eifrigsten Anwälte haben ihm nicht ganz beitreten können, wenn er lyrische Empfindungen mit gefährlicher Absichtlichkeit aufweisen wollte. Gutzkow hat nirgends Lyrik, nirgends Stimmung, nirgends volle Mitempfindung eines seelischen Zustandes. Wo er herzlich sein will, wird er affektiert, wo er melancholisch sein will, wird er larmoyant, und selbst die Leidenschaftlichkeit, die ihm noch am besten „lag“, verdirbt er durch phrasenhaften Aufputz. Wie der Held in Laubes Jugendroman muß er, sobald er ein Weib umarmt hat, vor den Spiegel treten, um die Wirkung der Gruppe zu betrachten. Gutzkow ist nie in seinem Leben fünf Minuten allein gewesen; immer hat er das Publikum vor sich. Er redet es an, er schmeichelt ihm oder verhöhnt es, er kokettiert mit ihm — aber er vergißt es nie, am wenigsten, wenn er es zu ignorieren scheint. Er ist der absichtlichste unserer Autoren; nicht nur Heine, Lenau sogar ist naiv neben ihm. Und in dieser Kälte fror er selbst, erhitzte sich künstlich, suchte die Erwärmung des Kampfes. Die Kampfesstimmung war noch immer diejenige, in der er sich am ehesten lyrische Wärme vortäuschen konnte; unwillkürlich suchte er sie auf.

Karl Gutzkow (1811—1878) gehört zu den wenigen Berlinern, die in der deutschen Litteratur eine hervorragende Stellung eingenommen haben. Er ging aus den bildungsärmsten Kreisen hervor, der Sohn eines prinzlichen Stallbeamten. Doch ward ihm Gymnasialbesuch und Studium ermöglicht, und mit Leidenschaft stürzte er sich auf die Bildung. Er hat sie sich in vollem Maße angeeignet, hat aber ein gewisses Prunken mit Kenntnissen, das leicht den frischen, nicht ererbten Besitz verrät, nie ganz abgelegt. Doch war ihm die Bildung nur Kampfmittel, nicht Selbstzweck. Er gewann mit einer Preisschrift über die Schicksalsgötter (1830)

den Sieg — da kam die Juli-Revolution und ward entscheidend für sein Leben wie für das seines Vorbildes Börne. Natürlich gründete er eine Zeitschrift und hatte das verhängnisvolle Glück, durch einen Artikel über Wolfgang Menzel das Interesse des Mannes zu erwecken, der Gutzkows Ziel erreicht hatte: eine diktatorische Stellung in der „Gelehrtenrepublik", politischen Einfluß, Ruhm und socialen Erfolg. Rasch bricht er mit seinen theologischen Plänen, mit einer Braut, deren Roman er dann indiskret genug in „Seraphine" (1838) verwob, mit seiner Vergangenheit. Wie ein Humanist der Renaissance streift er von einem litterarischen Hauptquartier zum andern, knüpft Verbindungen an, bringt persönliches Interesse und politisch-ästhetische Tendenz in unentwirrbare Verknüpfung. Seine Reise mit Laube nach Italien (1833) bedeutet, wie jene Dresdener Begegnung der älteren Romantiker, die Stiftung der neuen Schule. Dies schließt zunächst starke Abhängigkeit von älteren Meistern nicht aus. Wie Heinse für Laube, ist Jean Paul für Gutzkow der Schutzgott der Jugendproduktion: jedem imponiert, was ihm fehlt: Laube die Pracht der Farben und Töne, Gutzkow die Innigkeit der Stimmungen. Der Roman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes" (1833) versetzt gut voltairianisch moderne Probleme nach Tibet: der zum Gott erhobene Mensch, ein Lama jenes buddhistischen Priesterstaates, soll zugleich die zweifelhafte Stellung der Könige und anderer Autoritäten illustrieren, die von Amtswegen mehr als Menschen sind und doch im Fleische schwach bleiben. Gleichzeitig spielt der Titel mit Schellingschen Ideen von der Entwickelung Gottes, und der Inhalt bringt mancherlei politische Anspielungen. Der Censor, dem eigentlich der ganze Kampf in Laubes „Karlsschülern" gilt, tritt hier als chinesischer Resident auf; die religiöse, aber auch die ästhetische Orthodoxie wird in der Priesterschaft verspottet, die den Künstler wegen einer Änderung an dem traditionellen Götzenbild hinrichten läßt u. s. w. All das wird übergossen mit gesuchten Vergleichen in Jean Pauls Manier und in die beliebte Ironie getaucht; aber es ist fast das einzige größere Prosawerk Gutzkows, in dem er seinen Stil ein wenig gepflegt hat. Nun stürzt er sich mitten in die revolutionärsten Ideen der neuen Richtung und schreibt seinen schauderhaften Roman „Wally" (1835) — in der Absichtlichkeit der „Immoralität" wie in der Ungeschicklichkeit der Erzählung ein leider nicht unwürdiges Gegenstück zu Fr. Schlegels

„Lucinde“. Es gab dem längst gereizten und nun durch neue Journalpläne Gutzkows beunruhigten Menzel Gelegenheit zu seinem großen Schlag: zu den durch zwei ganze Nummern seines Litteraturblattes (11. und 14. September 1835) gehenden wilden Anklagen gegen Buch und Autor; es gab dem Bundestag Gelegenheit zu seinem herodischen Beschluß, auch die ungeborenen Kinder der jungdeutschen Schriftsteller zu töten und sie selbst (samt ihren Verlegern) zu ächten. Gutzkow selbst mußte seine „Verächtlichmachung des Glaubens der christlichen Religionsgesellschaften“ mit drei Monaten Haft in Mannheim büßen. Sobald er frei ward, begründete er seinen Hausstand und nahm zugleich in der geistigen Welt von neuem Stellung mit seiner merkwürdigen Schrift „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte“ (1836). Nach Wienbargs Vorlesungen ist es das zweite Programmbuch der Schule. Über Goethe lehrt es wenig Neues. In Allgemeinheiten befangen, fällt Gutzkow, um nur ja originell und selbständig zu sein, die erstaunlichsten Fehlurteile über den Dichter, seinen Stil, seine Sprache; aber die Bestimmtheit imponierte, und in meinem Exemplar hat der Vorbesitzer sich die Deduktionen über Talent und Genie besonders angemerkt — Deduktionen wie diese: „Talent ist Form, Genie Stoff“. Ist aber aus der Schrift weder für Goethe noch für die Poetik viel zu lernen, so dafür um so mehr für den Verfasser und seine Genossen. Er sagt von sich selbst: „Die Andacht vor großen Männern ist mir nicht angeboren; ich muß mich erst durch eine vernünftige Überlegung und eine Vergleichung mit meiner Schwäche in sie versetzen.“ Er meint sogar, aller Psychologie zum Trotz: „In guten und bescheidenen Seelen ist schon die Anbetung eine Pein“ — so weit war man abgekommen von dem Geniekultus der Rahel oder der Bettina, die doch sonst für das Junge Deutschland Heilige waren! Das Bedürfnis, eine neue Welt anzufangen, Goethe und alle früheren Größen als „überwunden“ anzusehen, das ist das herrschende. Die neuen Ideen galt es zur Herrschaft zu bringen, auf die kam es an; mehr noch als dem Dramaturgen Laube oder dem Ästhetiker Mundt war die Form für Gutzkow Nebensache.

Erschreckend tritt diese Formlosigkeit schon in dem satirischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ (1838) hervor, der einem Einfall in Immermanns „Epigonen“ seine Entstehung verdankt. Die Tendenz war lobenswert: gegen das Abrichten auf einen

speziellen Beruf spielte Gutzkow die allgemeine Ausbildung der Individualität aus. Aber statt lebendiger Gestalten schafft er nur hohle Puppen, die ihn bald selbst langweilen, und hier schon verwildert Gutzkows Sprache zu Wendungen wie „von einem berühmten, mehrmals gesessenen und endlich gehängten Spitzbuben", zu verunglückten Bilderhäufungen wie: „aus einer klaffenden Wunde einen ganzen Glockenwald von Hyacinthen hervorklingen und duften lassen". Stil und Bildersucht wirken zusammen, um Geschmacklosigkeiten zu zeitigen wie folgende:

> Auch Schande jener Lyrik, die sich mit den Muränen vergleichen läßt, welche die alten Römer quälten, um sich an dem Farbenspiel ihrer Zuckungen zu ergötzen, oder die sich wohl gar selbst quälen, um originell zu sein . . . Blickt sie uns wie das erstorbene Auge der Auster an, die sich in dem Gallert ihrer Empfindungen wälzt, so werden die Kenner und Feinschmecker, die eine solche vornehme Dichtkunst genießen, immer noch erst die Citronensäure ihrer raffinierten Beigeschmäcke darauf träufeln lassen müssen, um einen Mischgeschmack zu haben.

So durfte damals ein „führender Schriftsteller" und „maßgebender Kritiker" schreiben — und wir klagen über das Deutsch der heutigen Schriftsteller! Die geistreichelnde Bilderjagd hatte Gutzkow von seinem Lehrer Wolfgang Menzel (und dieser von seinem Abgott Jean Paul) geerbt; der schrieb auch: „Die Gelehrten sind die Schweinsborsten an der großen Kleiderbürste der Weltkultur". Aber er bildete dabei doch wenigstens richtige Sätze; Gutzkow ist der erste deutsche Schriftsteller, der sich grobe Sprachfehler aus Nachlässigkeit und Hast zu Schulden kommen ließ. Später hat er dann in seinen großen Romanen die Verhöhnung der deutschen Sprache auf die Spitze getrieben und Sätze gebaut, in deren kreuz und quer übereinandergeschobenen Mauern und Höfen voll schiefer Fenster und unerwarteter Hindernisse man hilflos nach einem Ausgang sucht. Aber die Kritiker rühmten ihm einen glänzenden Stil nach, und fast bis zum Schluß blieb diesem großen Sprachverderber das Recht, über den Stil Anderer und Besserer als unfehlbarer Richter zu urteilen.

Er greift in die politischen Fehden ein, schreibt schlechte Epigramme gegen Heine und eine wirksame Flugschrift gegen Görres. Bei einem Aufenthalt in Paris geht ihm die große Wirksamkeit der Schaubühne, als politische Anstalt betrachtet, auf. Seine „Briefe aus Paris" (1842) entsetzen sich über die Natürlichkeit im Théâtre français, die Laube entzückt hätte; aber viel länger verweilen sie

bei der Aufmerksamkeit des Publikums für jede politische Anspielung und jede „schöne Stelle“. Vor seiner Abreise hat er ein Gespräch mit Guizot; da meint er, der Staat sollte die Theater mit derselben Aufmersamkeit behandeln, mit der er für das Interesse der Kirche sorgt. So hatte ja schon Lessing die Bühne zu seiner Kanzel gemacht; seitdem aber hatte die vielgepriesene Form des Romans jedes andere Mittel der Ansprache an das Publikum in den Hintergrund geschoben. Gutzkow (dem Laube mit den „Karlsschülern“ darin folgte) entdeckte die politische Verwendbarkeit des Dramas gleichsam von neuem. Er hatte früher Lesedramen geschrieben wie jeder deutsche Dichter, der etwas auf sich hält, besonders einen „Nero“ (1835) — Programmmusik von unbegreiflicher Abgeschmacktheit. Jetzt wirft er sich auf das zugkräftige Theaterstück, und eine stattliche Reihe von Dramen folgt, die dann erst später wieder durch die Romane abgelöst werden. Die bürgerliche Tragödie „Richard Savage“ (1839) eröffnet die Reihe, es schließen sich an „Werner oder Herz und Welt“ (1840), „Zopf und Schwert“ (1844), „Das Urbild des Tartüff“ (1847), „Uriel Acosta“ (1847), „Der Königsleutnant“ (1852) und fünfzehn weitere Dramen in dem Zeitraume von 1839—1856, also jährlich mehr als ein Theaterstück. Die Wirkung war ungleich. „Uriel Acosta“ hatte einen mächtigen Erfolg und veranlaßte auch Gutzkows Berufung als Dramaturg nach Dresden. Diese Stellung blieb eine Episode in seinem Leben und trug nur dazu bei, die große Zahl seiner Feinde zu vermehren. Gustav Freytag erzählt, wie der Dresdner Dramaturg ihn empfing, steif, in dienstlicher Haltung, den Daumen am Rockkragen; über seine Abwehr jeder neuen Kraft hatten sich noch andere zu beklagen. Man kann auch nicht einmal behaupten, daß diese Thätigkeit seiner dramatischen Produktion zu gute gekommen wäre. Seine wirksamsten Stücke fallen vor jene Berufung, in die Zeit unmittelbar nach seinen Pariser Reisen (1842 und 1846). Die französische Technik ist das Neue in ihnen: erstens das Geschick, ein paar dankbare Scenen sorgsam vorzubereiten, wie den Bann und den Widerruf im „Acosta“, die indirekte Unterredung zwischen, dem König und dem Ritter Hotham in „Zopf und Schwert“, den Wutausbruch Molières im „Urbild“ — zweitens die Gewandtheit, mit der historische Situationen in den Dienst der Tagesinteressen gestellt werden. Beides hatten wir schon besessen, aber wieder eingebüßt, jetzt kam es wieder und ward durch einen lebendigeren, wahrschein-

licheren Dialog gefördert, als Norddeutschland seit lange gehört hatte; in Österreich hatte Bauernfeld schon Besseres geboten. Hier pflegte Gutzkow die Rede und feilte sorgfältig. Stillosigkeiten kamen vor, wie Friedrich Wilhelms I. feuilletonistische Rede über die Bedeutung des Zopfes oder gar des Wunderkindes Goethe unreife Ahnungen; aber gegen all die jambischen Stelzenparaden war der Fortschritt nicht zu verkennen. Und vor allem: wie geschickt hat Gutzkow den Franzosen den Effekt der „politischen Anspielungen und schönen Stellen" abgelernt! Wenn Friedrich Wilhelm I. sagt: „Da können wir noch lange laufen, bis wir dahin angekommen sind, wo schon jetzt die Engländer stehen" und „Bewegung? Die wird sich in Österreich noch halten lassen!", dann klatschte gewiß das ganze Parterre. Wenn Molière schrie: „In der Poesie suche ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge!", wenn Acosta sprach:

> Ins Allgemeine möcht' ich gerne tauchen
> Und mit dem großen Strom des Lebens gehn!

oder wenn der reiche Skeptiker Manasse den frommen Arzt Silva fragte:

> Ihr liebt doch selbst die Priester nicht von Herzen —
> Wie ist es möglich, orthodox zu sein? —

dann fühlten all die jungen Dichter und Halbdichter, Aufklärer und Liberale im Theater ihr eigenes Bekenntnis ausgesprochen und waren glücklich. Heut wirkt das alles anders. Die Reden Nathans und Posas, Fausts Glaubensbekenntnis und der Schluß des „Traumes ein Leben" ergreifen uns noch heut als Herzensoffenbarungen ihrer Zeit: dasselbe Bedürfnis, das die Gestalten schuf, zwang ihnen ihr Bekenntnis auf die Lippen. Bei Gutzkow fühlen wir die Absicht. Acosta ist noch am ersten aus Gutzkows Seele hervorgegangen, und durch seine eigenen Herzschläge hat diese Figur einige Wahrheit; die anderen sind nur Briefträger, die die Bestellungen des Autors beim Publikum abzugeben haben. „Zopf und Schwert" ist pädagogisch-satirisch wie „Blasedow": über dem einseitig militärischen Staat soll „ein milderer Geist wehen, Künste und Wissenschaften werden den Ruhm der Kugeln und Kanonen überflügeln". Aber dieser Gedanke verkörpert sich nicht in Figuren von typischer Lebenswahrheit; sondern eine grob karikierende Schilderung eines unmöglichen Soldatenkönigtums wird plötzlich mit einer begeisterten Rede des Erbprinzen von Bayreuth dekoriert, dem man von seiner

Schwärmerei für Künste und Wissenschaften sonst nie etwas angemerkt hat. Lohnte es sich darum, einen so dankbaren Stoff wie die Heiratsintriguen am Hofe des Preußenkönigs zu einem Marionettenspiel mit versteckten Lauschern, Beiseite-Reden und hölzernen Narren wie diesem Seckendorff herabzudrücken?

Nach der Revolution — die Gutzkow in Berlin erlebt hatte, wo er, auf den Schultern umhergetragen, beruhigende Reden an das Volk hielt — ward das Dresdener Hoftheater aufgelöst; Gutzkow blieb (bis 1860) als Schriftsteller in der sächsischen Hauptstadt. Es war die Zeit seiner größten Fruchtbarkeit und seiner stärksten Macht. Als Kritiker beherrschte er Deutschland; seit seine beiden großen Romane, „Die Ritter vom Geiste“ (1850—1851) und „der Zauberer von Rom“ (1858—1861) erschienen waren, galt er unbestritten für den ersten Schriftsteller, den wir besaßen. Auch der Nachwelt werden sie mindestens als sein bester Titel auf Nachruhm gelten, mag auch unserer Lesewelt schon der Umfang von vier Bänden zu groß sein, auf den Gutzkow beide Werke aus dem von neun Bänden verkürzte.

Novellen hatte Gutzkow schon früher geschrieben und (1846) der ersten Sammlung seiner Schriften ein ganzes Novellenbuch einverleibt. Sie zeigen, wie fast alle Novellen jener Epoche, den Einfluß Tiecks, ohne doch in der Zeichnung der Gestalten, in den geistreichen Reflexionen, in dem zerflatternden Aufbau jungdeutsche Eigenheiten zu verleugnen. Aber Paris brachte ganz neue Einflüsse. Gerade als Gutzkow dorthin kam, erschienen die berühmten Tendenzromane von Eugène Sue (1804—1857): die „Geheimnisse von Paris“ (1842—43) und „Der ewige Jude“ (1844—1845). Ihren ungeheuren Erfolg verdankten sie zwei Momenten: der Tendenz und der Technik. Die Tendenz gab sich als social: für die Armen und Elenden sollte Mitleid erweckt, noch mehr aber gegen die Reichen und Begünstigten Haß erregt werden. Die Technik beherzigte, was Laube im „Wilhelm Meister“ als Hauptvorzug bemerkt hatte: die Vielfältigkeit. Wie in einer riesenhaften Mysterienbühne baute Eugène Sue die sociale Welt von Paris übereinander auf in all ihren Schichten vom tiefsten Elend bis zum höchsten Glanz. Was Balzac auf die Romanreihe seiner „Comédie humaine“ verteilte, drängte der geschickte und erfindungsreiche Schnellschreiber in einen Roman zusammen. Es war den Zeitgenossen, als habe Lesages Teufel die Dächer aller Häuser von Paris vor ihnen auf-

gedeckt. Übersetzungen und Nachahmungen jagten sich: „In einem Jahre (1844) brachte der deutsche Büchermarkt bändereiche Romanwerke über die Geheimnisse von Berlin, Hamburg, Königsberg, Petersburg, London, Brüssel ꝛc.", sagt Mielke. Jener Nebentrieb des Jungen Deutschlands, den Sternberg und Willkomm besonders charakteristisch vertreten, wird ganz von dem Zeichen Sues beherrscht. Aber auch in der Gruppe selbst hat er Epoche gemacht: Gutzkows Zeitromane sind wesentlich Anpassungen dieses Musters an deutsche Verhältnisse.

Jene Richtung auf ein breites Nebeneinander lag, wie wir schon betonten, im Geist der Zeit. Ethnographische Wanderbilder stellten der alte Steffens („Die Familien Walseth und Leith" 1826—1827) und der junge Stieglitz („Bilder des Orients" 1831—1833) zusammen, und die geistreiche symbolische Zusammenstellung von Fichtenbaum und Palme ging von Heine zu Anastasius Grün, zu Gutzkow, zu Freiligrath über. Das sociale Nebeneinander hatte Nestroy („Zu ebener Erde und im ersten Stock" 1835) mit unerhörtem Erfolg sinnfällig vor die Augen gestellt, um anderer zu geschweigen. Diese Tendenz der Zeit nun fing Gutzkow begierig auf. Man hat ihm vorgeworfen, er habe immer auf der Lauer gelegen, um den Geschmack des Publikums nicht zu verfehlen, und seine kritische Thätigkeit besonders während der Redaktion der (übrigens vortrefflich geleiteten) „Unterhaltungen am häuslichen Herd" (1852—62) macht wirklich oft den Eindruck, als seien die besprochenen Schriften ihm nur Windfahnen, aus denen er die Stimmung des Publikums ablesen will. In der Regel machte aber doch ein so lebhafter, unruhiger, empfänglicher Geist die Strömungen der Zeit wirklich mit, und der Übergang von der engen Fabel der Novellen zu der Breite eines Zeitromans entsprach auch seiner eigenen Entwickelung. Deshalb konnte er in der Vorrede zu den „Rittern vom Geist" aus der neuen Mode gleich ein ästhetisches Gesetz machen. Er erklärte den „Roman des Nebeneinander" für einen realistischen Fortschritt, weil das bloße Nacheinander mit Unrecht „die im Durchschnitt erstaunlich harmlose Menschenexistenz gerade auf einem Punkte so viel Effekte der Unterhaltung sammeln, alle Bedingung zu einem einzigen behandelten kleinen Stoff so zuspitzen" lasse. Aber in Wirklichkeit herrscht auch hier der Wille über den Intellekt: nicht eine ästhetische Erkenntnis, sondern die naive Freude der Zeit an der Fülle der Erscheinungen

war der eigentliche Grund für die Erweiterung des Romans. Daß die „Ritter vom Geist" größere Wahrscheinlichkeit der Fabel hätten als die „Wahlverwandtschaften", wird heute wohl niemand mehr behaupten wollen. Aber in der Eroberung der Wirklichkeit, der ganzen Wirklichkeit, bedeuteten sie dennoch einen Fortschritt. Als Gutzkow über den Theaterplatz in Weimar schritt, ballte er, erzählt man, die Fäuste gegen das Denkmal Goethes und Schillers und murmelte: „Neunbändige Romane haben sie doch nicht geschrieben". Nein, das haben sie nicht. Es hätte auch ihrer Kunstlehre widersprochen. In einer beschränkten Anzahl typischer Fälle, die eine unbegrenzte Zahl anderer widerspiegeln sollten, glaubten sie die genügende „Totalität" zu besitzen; denn gerade an dem Typischen, dem durch alle Variationen hindurch Beharrenden erfreute sich ihr Geist. Jetzt schwelgt der Geist der neuen Generation gerade in der Vorstellung der breiten Fülle von Spielarten und Abarten. „Ich fand sehr eigentümliche, am Dasein merkwürdig erfreute Menschen," sagt in den „Rittern vom Geist" ein Jesuit von den Jesuiten. Das Wort gilt für die ganze Epoche.

Nun kommt jenes andere hinzu: der Roman ist ein socialer Tendenzroman. Die Verderbtheit der oberen Kreise soll gezeigt werden, und allerdings auch die Gesunkenheit der unteren — diese aber wird doch vorzugsweise als das Werk der Bösen von oben dargestellt. Schon in der Tendenz liegt also eine gewisse Nötigung, auf Verbrechen und Verbrecher einzugehen, vorzugsweise auf solche, die das feste Gefüge der socialen Schichten in Verwirrung bringen: Ehebruch und Unterschiebung, Mord und betrügerischer Namenstausch, gewaltsame Bereicherung und ungeheure Vergeudung. Über das Bedürfnis hinaus hatte aber Sue die alte Verbrecherromantik wieder erweckt, teils aus dem unaustilgbaren keltogallischen Behagen am Grausigen und Lüsternen, teils weil seine tugendhaften Leser gerade die ihnen unbekannten Quartiere und Spelunken kennen zu lernen brannten. Man ahmte das natürlich bei uns leidenschaftlich nach, und die Ritter- und Räuberromane der Spieß und Cramer erlebten eine starke, social angestrichene Nachblüte. Gutzkow hat sich hier maßvoll gehalten. In dem melodramatischen Würzen realistischer Großstadtbilder durch malerische Banditen und geheimnisvolle Unthaten hat er die grellen Unmöglichkeiten vermieden, die sich sogar sein Nachfolger Spielhagen zuweilen gestattete. Aber eine ganze Zahl von Figuren hat er doch von Sue übernommen:

den geheimnisvollen Findling, den Überall und Nirgends aus der Gesellschaft Jesu, die eiskalte, zu allem fähige Intrigantin. Daneben hat er breit und wirksam die Satire auf heimische Zustände eingewoben: Friedrich Wilhelm IV., der General von Radowitz (als „Volant von der Hahnenfeder"), Friedrich Rohmer (als „Guido Stromer") und andere Figuren werden, nicht immer ähnlich, aber immer kenntlich, porträtiert. Vergnügungslokale der Residenz werden so genau wie bei dem Franzosen aufgenommen, das neuerdings wieder in Mode gekommene „Hinterhaus" wird sehr anschaulich nach der Natur vorgeführt mit seinen dunkeln Treppen und dünnen Zwischenwänden. Fragt man aber, ob der Roman auch als Zeitgemälde zuverlässig sei, so wird man doch mit dem Kopfe schütteln müssen. Gewiß werden einzelne Züge vortrefflich wiedergegeben: die Mischung von rein weltlicher und litterarisch-ästhetischer Ambition unter den Damen der „guten Gesellschaft" (wobei Ida Hahn-Hahn als Modell benutzt ist), die unklaren politischen Vorstellungen der aristokratisch-liberalen und der demokratisch-exklusiven Jugend, das Glück der politisierenden Intriganten. Figuren wie Schlurk in seinem „glänzenden Elend" oder die Pfarrersfamilie haben typische Wahrheit. Aber in der Gesamtfärbung überwiegt doch das „Romanhafte" viel zu stark: der Einfluß des kriminellen Verbrechens wird überschätzt, die interessanten Mörder und Ehebrecherinnen sitzen zu dicht aufeinander, die Begegnungen, Erkennungen und Verkennungen wirken hier, wo so viel Raum zum Verfehlen ist, noch erstaunlicher als in der engen Bahn des „Romans des Nacheinander". Das Einfache, das Beharrende, das Schlicht-Großartige fehlt in diesem Zeitgemälde so völlig wie nur irgend bei einem Romantiker. Erst Gustav Freytag sollte diese Seite des modernen Lebens, die wahrlich nicht die schlechteste ist, zu Ehren bringen. Dafür aber sind auch geistreiche Gespräche und wichtige Bemerkungen kaum weniger häufig als bei den Romantikern, und manche Scene ist von packender Wahrheit; so die, in denen das Königspaar auftritt.

„Der Zauberer von Rom" stellt sich ein noch größeres Thema. Schon früher hatte Gutzkow in den „Öffentlichen Charakteren" (1835) eine Anzahl von Repräsentanten des politischen Lebens geschildert, in den „Zeitgenossen" (später „Säkularbilder" genannt, 1837) die typischen Züge des öffentlichen und privaten Lebens in der ganzen Kulturwelt darzustellen versucht. Er will nun von

dem Boden des vaterländischen Zeitromans zu einer Schilderung bewegender internationaler Kräfte übergreifen. Die Einwirkungen Roms auf die Deutschen hatte schon Wilhelm Hauff (mit dem Gutzkow persönlich bekannt wurde) in seinen „Memoiren des Satans“ (1827) angefaßt und, in anderer Weise, Gaudy in seinem „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen“ (1836); jetzt nach dem neuen Ausgreifen des (1814) erneuerten Jesuitenordens gewann die Frage ein frisches Interesse, und Sue hatte seinen „Juif errant“ schon großenteils dem Kampf gegen die Jesuiten gewidmet. Die Umtriebe Roms nahm jetzt Gutzkow zur treibenden Kraft eines Romangetriebes. „Die Novelle hat ein Sujet nötig“, schrieb Gutzkow einmal, „sie ist nur das Sujet, der dreibändige Roman auch noch; aber der neunbändige braucht nur einen Mühlbach, damit die Räder gehen, weiter nichts. Eugène Sue hat auch kein eigentliches Erzählungssujet ...“ Die römischen Umtriebe werden der „Mühlbach“ für den zweiten großen Roman Gutzkows.

Seine späteren Romane können sich mit der Bedeutung der beiden großen Zeitbilder nicht messen. Die äußeren Lebensbedingungen hatten sich für ihn verschlechtert und trieben ihn in eine hastige Überproduktion hinein. Als Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar (1860—1864) rieb er sich in Konflikten mit dem Präsidenten, dem schneidig-ironischen Weltmann Dingelstedt, auf und vermißte die ihm unentbehrliche Lebensluft größerer Städte allzusehr. Dazu kam die zunehmende Schärfe der Reaktion gegen seinen kritischen Despotismus (die vor allem Julian Schmidt vertrat), und die steigende Macht anderer litterarischer Potenzen. Von Schlaflosigkeit gepeinigt, machte er (15. Jan. 1865) einen Selbstmordversuch. Die Krisis hatte zunächst günstige Folgen: man sorgte für seine körperliche Heilung, man brachte, wie man für Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Mosen gesorgt hatte, einen stattlichen Gutzkow-Fonds zusammen. Aber die litterarische Kraft war gebrochen. Die maßlose Gereiztheit des verdrängten Selbstherrschers machte sich dann noch in der traurigen Streitschrift „Dionysius Longinus“ (1878) Luft, in der er vor allem die gewaltige Gestalt des toten Hebbel in die Nacht hinabzuzwingen suchte, daneben aber alle jüngeren Kräfte, Mörike, Freytag, Auerbach, Seite an Seite mit Modeberühmtheiten wie Ebers als geringwertige Halbtalente behandelte. Sein Nervenleiden wuchs und trieb ihn rastlos durch Italien, in kleine Orte bei Heidelberg und Frankfurt, bis schließlich der von einer starken

Dosis Chloral Betäubte (15. Dez. 1878) in der Nacht das Licht umstieß und im Rauch des so entstandenen Feuers erstickte. Es war, wie sein Biograph bemerkt, der Tod auch der Hauptfiguren seiner großen Romane: Hackerts in den „Rittern vom Geist“, Lucindens im „Zauberer von Rom“; es war ein symbolischer Tod. Der feurige Kämpfer, der überallhin neues Licht tragen wollte, stieß in seiner ruhelosen Hast den Leuchter um und verbreitete um sich eine Atmosphäre von erstickendem Rauch der Eitelkeit, des Eigensinns und leider nicht am wenigsten des Neides, in der seine eigene hoffnungsvolle Kraft zuletzt jammervoll verkam.

In seiner Gesamtanlage erinnert Gutzkow an den Mann, der die deutsche Malerei seinerzeit fast so unbedingt beherrschte wie der Verfasser der „Ritter vom Geiste“ eine Weile die Litteratur: an Wilhelm von Kaulbach (1805—1874). Durch und durch in den Zeitideen lebend, beweglich, kaustisch, geistreich, voll ehrlicher Parteinahme, blieben sie doch den höchsten Bedingungen dauernder künstlerischer Leistung immer fremd: ihnen fehlte der Zauber der Poesie — und ihnen fehlte die Sicherheit der Technik. Trocken, kalt, gemacht schauen uns heut Kaulbachs einst hoch gefeierte Treppengemälde im Berliner Museum an — und unwahr wie die „Zerstörung Jerusalems“ scheint uns das theatralische Spiel Uriel Acosta; eine Parade ohne innere Einheit sind uns die „Ritter vom Geiste“ wie das „Zeitalter der Reformation“. Nicht an den Dichter wenden sie sich, der in jedem Menschen schlummert, nicht an den kunstverständigen Meister: sie appellieren an den Parteigänger, der mit ihnen für die Emanzipation des Fleisches oder gegen Peter Arbues kämpfen will. Die Kämpfe sind ausgefochten, in der Form mindestens, wie die Liberalen jener Tage sie auffaßten; und mit den Parteigängern sind die Bewunderer jener Werke ausgestorben. —

Von der jungdeutschen Schule gehen zwei Seitentriebe aus: einer in zustimmender Hinsicht, der andere polemisch geartet. Eine Anzahl von Schriftstellern sind ihrer ganzen Tendenz nach den Laube und Gutzkow verwandt und ergreifen deshalb nach den ersten Erfolgen der Gruppe die Gelegenheit, auch in Eigenheiten der Technik, der Charakterzeichnung sich ihr anzupassen. Das gilt von Willibald Alexis (1798—1871), der mit zwei Romanen („Das Haus Düsterweg“ 1835 und „Zwölf Nächte“ 1838) sich den Zerrissenheitsmalern vorübergehend beigesellte; es gilt in noch höherem Grade von Heinrich König (1790—1869). Der Ober-

gerichtssekretär aus Fulda, zu zwanzig Jahren in eine unglückliche Ehe genötigt, machte die Lebenswirren durch, die auch bei Gutzkow so traurig für die psychologische Wahrheit mindestens einzelner Züge in ihren Romanen zeugen; er warf sich dann eifrig in die politische Arena und blieb, ein besserer Acosta, trotz kirchlicher Exkommunikation und staatlicher Verfolgung seinen liberalen Idealen treu. Wie Alexis begann er als Nachahmer Walter Scotts, aber schon sein berühmter Revolutionsroman „Die hohe Braut" (1833) mischt dem eine stark liberal-sociale Tendenz bei. Nachher that König den scheinbar so naheliegenden Schritt, den historischen Roman mit dem modernen Reflexionsroman zu verbinden, indem er solche Helden und Zeiten wählte, deren Gepräge dem der Gegenwart ähnelte. Nach dem Muster der romantischen Künstlertragödien und Künstlernovellen hatte er erst Shakespeare zum Helden gemacht („Williams Dichten und Trachten" 1839); jetzt wählte er Georg Forster und die Epoche, in der die französischen Revolutionsideen Deutschland zu erobern anfingen („Die Clubbisten in Mainz" 1847). Ein Pendant dazu bildet das Gemälde der napoleonischen Restauration („König Jeromes Carneval" 1855). In der sorgfältigen Beobachtung des Zeitcharakters und besonders des rheinländischen Lokalkolorits hat König dann später besonders an August Becker (1828—1891) einen Nachfolger gefunden („Vor hundert Jahren" 1891). Die Specialität der modernisierten Künstlerromane machte sich dagegen das gefällige Erzählertalent Otto Müllers (1816—1894) zu eigen und traf hierbei in der Stoffwahl öfters mit Gutzkow zusammen, der schon in „Zopf und Schwert" Eckhof, im „Königsleutnant" Goethes Eltern vorgeführt hatte („Bürger, ein deutsches Dichterleben" 1845; „Charlotte Ackermann" 1854; „Der Stadtschultheiß von Frankfurt" 1856; „Eckhof und seine Schüler" 1863). Die Freude, das Entstehen neuer Zeiten, das Aufblühen bedeutender Charaktere zu schildern, ist ihnen allen mit dem Jungen Deutschland gemein; der Konflikt der originellen Persönlichkeit mit der Zeit aber wird in den späteren Werken mehr und mehr vom Tragischen ins Elegische oder Idyllische herabgemildert; und das Gespräch über Kunst und Leben verliert die selbständige Bedeutung, die es etwa bei Laube oder Mundt besessen hatte.

Origineller hat Hermann Kurz (1813—1873) die Anregungen des Jungen Deutschlands verarbeitet, der einzige Süddeutsche in dieser Gruppe. Er hatte das Glück, Hauffs „Lichtenstein" vor

W. Scott kennen zu lernen, „früher aus dem Uhlbach als aus Tweed und Themse zu trinken“. Auch ward er schon durch die Erzählungen seiner Eltern und anderer Verwandten an eine buntere, romanhaftere Vergangenheit angeschlossen. In der Schilderung heimischer „Zustände“ und der daraus erwachsenden Charaktere hat er es daher zu wahrer Meisterschaft gebracht, und die kleinen Erzählungen, die mit gemütlichem Humor die Ergebnisse altmodisch-schwäbischen Sonderlebens darstellen, gehören zu den besten Humoresken, die wir besitzen. Neben den mit Recht berühmten „Beiden Tubus“, einem Gemälde stiftlerischer Weltläufte, das tieferntster Schatten nicht entbehrt, ist die kleine Satire „den Galgen! sagt der Eichele“ hervorzuheben, in der besonders die Figur des Diebes, der für seine fünfzig Gulden nirgends gehängt werden kann, den Humor Gottfried Kellers vorverkündet. In die beiden größeren Romane dagegen, „Schillers Heimatsjahre“ (1843) und „Der Sonnenwirt“ (1855), mischten sich teils tendenziöse fremdartige Zusätze störend hinein, teils schadet das allzubehagliche Ausmalen der lokalen Gewohnheiten dem Fortschritt der Erzählung. Der zweite Roman, der mit einer ausgezeichneten Schilderung der Atmosphäre, in der der Sonnenwirt zum Verbrecher aufwächst, vielversprechend beginnt, verliert bald alle Haltung und sinkt zuletzt in einer Wiedergabe aktenmäßiger Berichte unter. Wohlthätig wirkt dagegen die Benutzung urkundlicher Nachrichten in seinen köstlichen „Denk- und Glaubwürdigkeiten“ (1858—1861) und den kleinen Geschichten aus der alten Reichsstadt Reutlingen.

Lange nicht so fest wie Kurz in schwäbischer Eigenart wurzelte Levin Schücking (1814—1883) in westfälischer. Zwar auch er hatte den Vorteil, zu einer „alten Familie“ zu gehören, der Sohn einer Dichterin, die zu dem frommen Kreise der Fürstin Gallitzin Zutritt hatte und deren Freundschaft mit Annette v. Droste für ihn von größter Bedeutung wurde. Der junge Kritiker und Mitarbeiter an Gutzkows „Telegraphen“ ward erst der Schützling der großen westfälischen Dichterin, dann ihr Freund, der ihr (seit 1839) immer näher trat, so daß sie seine Verheiratung mit einer begabten, jungen Schriftstellerin, Luise v. Gall (1843), nicht verwinden konnte. Der Roman „Die Ritterbürtigen“ (1846), in dem Schücking seine Tendenz gegen den stolzen Feudaladel der Heimat mit manchen persönlichen Anspielungen gewürzt hatte, führte dann zu einem nicht wieder geheilten Bruch. Aber für den Nachruhm

der verstorbenen Freundin hat Schücking durch Ausgaben und Biographie mit liebevollem Eifer und Geschick gesorgt.

Drang der Ruf des schwäbischen Humoristen nicht über die Heimat hinaus, in die sich seine Natur wie seine Ausdrucksweise fast zu liebevoll einspann, ward Schücking immerhin in ganz Deutschland als Erzähler bekannt, so gelang es Theodor Mügge (1806—1861) über die Grenzen des Vaterlandes hinaus Leser und Bewunderer zu finden. Bayard Taylor (1825—1878), der berühmte amerikanische Dichter und Übersetzer von Goethes Faust, erzählt, wie auf einer Eisenbahnfahrt ein Mitreisender, in ein Buch vertieft, eine ganze Strecke über sein Ziel fuhr; neugierig erkundigte er sich nach dem spannenden Buch — es war Mügges „Afraja“ (1854). Denn auch diesem Berliner lag die vielberufene Trockenheit fern, die man den Produkten des märkischen Sandes nachsagt; im Leben wie in der Dichtung war er ein tapferer, nach dem Großartigen dürstender Idealist. Der entschieden liberale Publizist hatte Offizier werden, in Peru gegen die spanischen Unterdrücker kämpfen wollen; dann ergab er sich einem gründlichen Studium der „Bildungswissenschaften“, und so ausgerüstet suchte er nun, wandernd und dichtend, genießend und beschreibend, eindrucksvolle Landschaftsbilder auf. Mügge ist für die deutsche Litteratur der Entdecker der nordischen Landschaft mit ihren wunderbaren Abwechslungen und großartigen Monotonien geworden; denn die skandinavischen Heldendichtungen der Fouqué und der Zedlitz kannten nur die pappenen Versetzstücke, die als „Felsen“ und „Klippen“ bald auf Island und bald im Golf von Neapel gebraucht wurden. Aus der düsteren Einsamkeit bilden sich dann die Gestalten von Mügges Hauptroman heraus, der lappische Zauberer Afraja vor allem, der fast zu mythischer Größe erwächst. Auch hier fehlt eine gewisse Tendenz nicht gegen die Verwaltungsbeamten, die ihre Schutzbefohlenen ausplündern; gelegentlich fallen sogar Worte des Zweifels an der sittigenden Kraft des Christentums. Aber die einseitige Parteimacherei der Tendenzromane Gutzkows bleibt Mügges ruhigerem Einfühlen fern. Ähnliche Vorzüge und Eigenheiten zeigen „Der Voigt von Sylt“ (1851) und „Erich Randal“ (1856); ging der Roman dagegen in die Tropen („Toussaint“ 1840), so konnte er mit Sealsfields genialen Schilderungen nicht wetteifern. — In der romantischen Belebung der deutschen Küsten- und Inselwelt (in der Biernatzki ja vorangegangen war) sind Mügge dann besonders Philipp Galen (eigentlich Lange; 1813—1898: „Der Strand-

vogt von Jasmund" 1859), Hans Hoffmann (geb. 1848) und vor allen Friedrich Spielhagen (geb. 1829) gefolgt.

Endlich gehört in diese Gruppe, über der das Dreigestirn Rahel — Bettina — Charlotte Stieglitz leuchtet, der die Gräfin Hahn nahe stand, noch eine Schriftstellerin, die durch Beherrschung der Technik alle vier Frauen überragt: Fanny Lewald (1811—1889). Auch für ihre Zugehörigkeit zu der neuen Richtung zeugt schon ihr Leben. Aus einer angesehenen jüdischen Familie Königsbergs hervorgegangen, ward sie Schriftstellerin fast durch Zufall: ein Verwandter hatte ihr einen Bericht über die Huldigungsfeierlichkeiten (1841) aufgetragen, und sein Erfolg führte sie auf die Bahn, die sie fast 50 Jahre lang mit wachsender Anerkennung schritt. Ihr erster Roman („Clementine" 1843) ist der übliche Anfängerroman des jungen Deutschland: lauter Tendenz, hier gegen die Konvenienzehe, die (ein neuerdings oft wiederholtes Deklamationsthema) der schlimmsten Preisgebung gleichgestellt wird. Aber bald treten persönliche Erlebnisse an Stelle der allgemeinen Bekenntnisse. Sie liebte ihren Vetter, den Politiker Heinrich Simon (1805—1860). Aber der feurige Idealist, der seine Hoffnung auf die preußische Führung Deutschlands auch im Schweizer Exil aufrecht hielt, blieb gegen die kühle, klare, kluge Verwandte gleichgültig und verliebte sich in — Ida Hahn-Hahn. Das gab der Nebenbuhlerin Anlaß zu dem satirischen Roman „Diogena" (1847), der auch in Gutzkows „Rittern vom Geiste" eine Rolle spielt. Zwei Geistesrichtungen schieden sich, beide aus dem revolutionären Bedürfnis nach einer neuen Welt geboren: gegen den geistigen Epikureismus einer nach neuen Schönheiten lüsternen Aristokratie des Geistes empörte sich die praktische Menschenfreundlichkeit einer nach neuen sittlichen Idealen strebenden Demokratin. In dieser Stimmung, aufgeregt im Innersten, in der sie alles gesammelt hatte, was sie an Liebeskraft besaß, traf sie (1847) auf einer jener unvermeidlichen Reisen nach Italien den lebhaften, rührigen, liberalen Schriftsteller Adolf Stahr (1805—1876). Auch er ist eine typische Figur mit seinem vom Publikum dankbar aufgenommenen Talent, streng wissenschaftliche Forschungen anderer zu bequemer Nachtisch-Lektüre herzurichten, mit seiner Sucht, durch auffallende Kunsturteile oder paradoxe „Rettungen" des Tiberius und der Agrippina den Schein einer Originalität zu erwecken, die ihm abging: diese billige Leugnung des völlig Sicheren ist nur ein Tribut, den die Flachheit der Selbständigkeit darbringt. Als Mensch

war der eitle, weichliche Vielschreiber mit dem schön herausgearbeiteten Kopf (wir erinnern an Holteis Posen und Lenaus Kopfhaltung!) seiner Gattin fast so sehr untergeordnet wie Varnhagen der Rahel; sie aber sah in ihm das ersehnte Ideal und hat das nie verlernt. Man hat viel über das „zweiköpfige Tintentier" und ihre gegenseitigen Citierungen gesprochen; aber wenn sie prätentiöser auftraten als das Ehepaar Mundt oder das Ehepaar Schücking, so bedenke man doch auch, daß der Roman ihres Lebens, so ganz im Stil der Zeitforderungen, ihnen darauf einen gewissen Anspruch gab: eine geistreiche Schriftstellerin, getaufte Jüdin, erobert nach unglücklicher Liebe zu einem Politiker, der eine schöne Dichterin vorzieht, einen ästhetisch feingebildeten Mann, der sich ihr zu Liebe von seiner ersten Gattin scheiden läßt, und lebt mit ihm fast 30 Jahre in glücklichster Gemeinschaft!

Viel von ihren Lebenserfahrungen ging in den Roman „Prinz Louis Ferdinand" (1859) über, einen Beichtroman wie Gutzkows „Seraphine", aber von ganz anderer Gestaltungskraft: der preußische Held wird von Rahel heimlich geliebt, in der er aber nur die geistreiche Prophetin und kluge Ratgeberin sieht; Accente bitterer Wahrheit lassen sie über die Häßlichkeit klagen, die auch Fanny Lewald besaß, bis der Greisin eine hohe Stirn, helle Augen und schneeweiße, gedrehte Locken eine wirkungsvolle Altersschönheit verliehen. Bald beginnt dann eine unausgesetzte Produktion, technisch in beständiger Arbeit fortschreitend bis zu ihrem letzten großen Roman („Die Familie Darner", 1887), sprachlich von Anfang an durch klare Bestimmtheit vor den geistreichen Zerflossenheiten ihrer männlichen Nebenbuhler hervorstechend. Kalt und nüchtern bleibt sie immer, und auch von den Nächsten spricht ihre Lebensgeschichte (1861—1862) bei aller Breite mit erkältender Objektivität, fern von Hermann Kurz' gemütlicher Freude auch an den Schwächen seiner Umgebung. Nur etwa der Zauber des römischen Kultus mag selbst in ihr wärmere Töne hervorzubringen („Benedikt" 1874). Die lehrhafte Richtung des Jungen Deutschland treibt sie auf die Spitze, immer ermahnend, selbst in ihren sauber gezeichneten biographischen Porträts immer „überlegen". Aber die Kraft, mit der sie ihre Herzenssache vertrat, die Heranbildung der „neuen Frau" nicht durch ästhetische Verhimmelung, sondern durch praktische Schulung, die Energie, mit der sie ihre Prinzipien auch im Leben vertrat, haben ihr eine Bedeutung geschaffen, die der bloß klugen Schriftstellerin

sonst nicht zukam; den specifischen „Frauenroman" hat für Deutschland doch erst Fanny Lewald geschaffen.

Es ist endlich nochmals an Georg Büchner (1813—1837) zu erinnern, der von einem anderen Boden aus dem Jungen Deutschland entgegenkam: es war kein Zufall, daß er sich für die Veröffentlichung von „Dantons Tod" gerade an Gutzkow wandte — das einzige Talent, das Gutzkow auf seiner an kritischen Totschlägen reichen Laufbahn erfolgreich aus der Taufe gehoben hat. Die Art, wie auch ihm die Tendenz zur Muse wird, die herausfordernde Betonung des Materiellen, die Vertiefung in psychologische Entwickelungsprozesse („Lenz") machen ihn zu der Brücke zwischen den „Giganten" von der Manier Grabbes und den neuen „Titanen" des Jungen Deutschland.

Gegen diese „Titanen" richtete sich aber die Polemik des anderen, konservativ gerichteten Seitentriebes des Jungen Deutschland. Max Stirner und sein Kreis werden mit feindlicher Satire abgemalt in dem nicht talentlosen Roman „Moderne Titanen" (1850) Robert Gisekes (1827—1890). Positiver wirkte den „Freien" George Hesekiel (1819—1874) entgegen, ein strenger preußischer Legitimist und überzeugter Protestant, der aber doch in seiner Lebenshaltung von den Dogmen des Jungen Deutschland beeinflußt blieb: sein Bedürfnis, großartig aufzutreten, ein „großes Haus" auf Schulden aufzubauen, erwächst aus der gleichen Gedankenrichtung, der die Helden in Gutzkows Romanen ihre sonderbare Färbung verdanken. Und wenn er seine Bücher ohne Disposition, ohne Feilen, ja ohne Korrektur hintereinanderweg am Schreibtisch hinwarf und das fertige Blatt mit dem Daumen auf den Boden knipste, wo seine Tochter Ludovica (1847—1889), später selbst eine produktive Fortsetzerin der väterlichen Thätigkeit, sie aufsammelte und ordnete, so wird man auch in dieser gesucht genialen, nachlässigen Manier den aphoristischen Geist der Jungdeutschen nicht verkennen. Seine historischen Romane und die „Gedichte eines Royalisten" (1841) sind verschollen; lebendig blieb sein hervorragendstes Werk, die beste Biographie Bismarcks: das „Buch vom Grafen Bismarck" (1868). — Der typische Repräsentant aber dieses polemischen Seitentriebs vom Jungen Deutschland ist Alexander Freiherr v. Ungern-Sternberg (1806—1868; als Schriftsteller nannte er sich nur A. v. Sternberg), ein Esthländer, der sich in den Geist der preußischen Aristokratie mit jenem Fanatismus

einlebte, der für die Emigranten so oft charakteristisch ist. Seine Novelle „Die Zerrissenen" (1832) gab gemeinsam mit dem Roman „Die Europamüden" (1838) des in socialen Tendenzromanen fruchtbaren Ernst Willkomm (1810—1886) dem Groll gegen die anspruchsvolle Unklarheit und kosmopolitische Überhebung der jungdeutschen Romanhelden einen lange begehrten Ausdruck. Die neuen Schlagworte wurden nun unaufhörlich angewandt, bis es für die jüngsten Titanen ein heißersehnter Ehrentitel ward, ein „Zerrissener" zu heißen. Man wäre aber versucht, dem Erfinder selbst das Wort zuzuwerfen. Geistreich, aber unstet trieb sich Sternberg bald auf den schlüpfrigen Pfaden lüsterner Novellendichtung umher, bald spielte er den richtigen „Kreuzritter". Den Jungdeutschen lernte er die Manier des satirischen Porträtromans ab und blieb dabei ein Schüler E. Th. A. Hoffmanns — eine Mischung von Dandy und Roué, von Soldschreiber und Tendenzpoet, wie sie eben nur in der Zerrissenheit des „Vormärz" gedeihen konnte.

Eine eigenartige Stellung nimmt noch ein Dichter ein, dessen Verwandtschaft zum Jungen Deutschland durch andere Einflüsse verdunkelt wird, ohne doch je ausgelöscht zu werden. Friedrich Halm (1806—1871) hat sich selbst charakterisiert mit den Worten:

> Verstandeshelle ohne Herzensglut,
> Glut ohne Einsicht sind's, die uns verdammen.

Auch er ist ein Zerrissener. Leidenschaftliche Sinnlichkeit und eiskalte Berechnung liegen wie ein Löwe und ein Tiger im gleichen Käfig nebeneinander in seinem Herzen wie in seinen Stücken. Eligius Franz Josef Reichsfreiherr von Münch-Bellinghausen, der diesen spanisch-stolzen Namen unter dem Pseudonym „Friedrich Halm" verbarg wie der Graf Auersperg den seinen unter dem ähnlichen „Anastasius Grün" — nach seiner Herkunft und angeborenen Art gehörte er in die alten patriotisch-dilettantischen Kreise des österreichischen Adels; bei Zedlitz etwa wäre da sein Platz gewesen. Und in der That hat er die Vorliebe der altösterreichischen Adels- und Beamtenkreise für spanische oder doch südländisch-romantische Stoffe stets bewahrt. Aber der Krakauer Beamtensohn wurde von Michael Enk von der Burg, einem melancholischen Spätling josefinischen Mönchtums, in andere Bildungskreise eingeführt; er studierte in Wien und trat hier jungen Dichtern anderer Richtung nahe. Die Strömungen der Zeit kamen an ihn näher heran als an Grillparzer oder Raimund, weil sein kälteres Herz weniger von dem

warmen Beharrungsgefühl dieser Altösterreicher ausgefüllt war; aber er vermochte mit ihnen nur verstandesgemäß zu rechnen. So entstanden nun seine Trauerspiele, jedes die kalkulatorisch genaue Dramatisierung eines Zeitgedankens, und jedes durch die fremd-äußerliche Auffassung seine Karikatur. Die Frau, verkündeten die Jungdeutschen, soll nicht länger das Spielzeug des Mannes sein — und Halm ging hin und schrieb „Griseldis" (1837), dieses „antipoetische Stück", wie Vilmar es nannte, worin ein gewissenloser Ritter aus vermeintlichem Ehrbegriff seine treue liebende Gattin fünf Akte lang quält, um am Schluß zu hören, daß man so nicht mit Frauenherzen spielen dürfe. Die Jungdeutschen machen das Gold, wie einst schon das Altertum, zum Symbol der niedrigen, verderblichen Wünsche, zum Symbol des verhängnisvollen Besitzes; Halm schreibt sein (immer noch bestes) Stück, den „Adepten" (1838) und verdirbt das schöne Thema, daß der nach Gold hungernde Alchemist von seinem Gold in den Abgrund gezogen wird — „wenn sie den Stein der Weisen hätten, der Weise mangelte dem Stein!" —, durch eine Wiederholung des Motivs der duldenden verstoßenen Frau, durch schulmeisterlich-verständige Monologe des Helden, durch die greulich unwahre Figur eines auf gut Claurensch „sinnig-minnigen" Naturkindes Änneli. — Die Jungdeutschen wollen heraus aus der Überbildung in natürlichere Verhältnisse, wo menschliche Gefühle einen unverfälschten Ausdruck finden; und Halm zimmert seine Kontrast-Komödie vom „Sohn der Wildnis" (1842) zurecht, in der ein Tektosagenhäuptling, wie von einem Bilderbogen ausgeschnitten, und eine zierlich-französische Bürgerstochter des alten Massilia den Abstand der Kulturverhältnisse durch gegenseitige Erziehung überbrücken und zu den eine ganze Generation sentimentaler Zuhörer beglückenden Versen gelangen:

Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag!

Endlich aber kam (1857) Halms größte Sünde: der „Fechter von Ravenna". Hier wird das Thema von neu zu erweckenden Gemeingefühl der Deutschen, das Wienbarg so feurig verkündet hatte, zu einem Gladiatorspiel mißbraucht, bei dem Thumelicus, Thusneldens entarteter Sohn, nach der Melodie des „Preußenliedes" wörtlich ausruft: „Ich bin ein Römer, will ein Römer sein!" Halm ist trotz aller stark aufgetragenen Sympathie mit der Witwe des Arminius, die sich nachher auch noch von Halms Gesinnungsverwandtem Piloty

malen lassen mußte, im Grunde auf Seiten des Klopffechters, der ein schönes, wirkungsvolles Kampfspiel höher stellt als Vaterland, Ehre und Mannesstolz; er ist immer ein Thumelicus geblieben, der im Notfall auch den germanischen Fechter mimte . . .

Es lag eine Vergeltung darin, daß Halm seine früheren großen dramatischen Erfolge bei diesem Stück mit harten Kämpfen und Angriffen bezahlen mußte. Man warf ihm vor, er habe den „Fechter" einem armseligen Reimer, dem Schulmeister Bacherl gestohlen. Halm ist allerdings immer in der Ausbeutung fremder Stoffe und Entwürfe unbedenklich gewesen; besonders der talentvolle Steiermärker Faust Pachler (1819—1891), Halms Untergebener an der Wiener Hofbibliothek, hat sich darin Starkes gefallen lassen. Aber diese litterarischen Aneignungen mochten immer bis nahe an das Plagiat streifen — sie blieben doch unschuldig im Vergleich zu jenem viel größeren Verbrechen, wie Halm sich die edelsten Ideen der Zeit aneignete, um sie schmählich in unwahren Theaterstücken zu prostituieren! Würde der Frau und „Griseldis", Verbrüderung der Völker und „Sohn der Wildnis", germanisches Nationalgefühl und „Fechter von Ravenna"! Wie viel höher steht Heine (von Börne nicht zu reden) in den frechsten Ausbrüchen seines Spottes über Sittlichkeit und Patriotismus, als der Neffe seines Ächters, des Präsidialgesandten am Bunde Münch-Bellinghausen, in seinen angeblich „erhabensten Momenten"!

Aber er verstand zu wirken. Er machte seine Karriere als Dichter wie als Beamter. Grillparzer bewarb sich um die Leitung der Hofbibliothek — Halm erhielt sie. „On pense à moi pour une place", sagt Beaumarchais' Figaro, „mais par malheur j'y étais propre: il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint." Grillparzer hat die Kränkung nie verwunden. Noch bei Halms Tod grollte er:

> Du bist mir in allem zuvorgekommen —
> Selbst im Tod, den ich für mich in Anspruch genommen!

Halm erhielt die Aufsicht über die naturwissenschaftlichen Sammlungen Wiens, er wurde (1867) Generalintendant der Hoftheater und verschuldete Laubes Rücktritt; glücklich verheiratet erfreute er sich außerdem noch der intimen Freundschaft der großen Tragödin Julie Rettich, deren Figur für seine Thusnelda maßgebend ward. Grillparzer blieb einsam. Sein Lustspiel lehnte das Publikum heftig ab. Aber Halms „Wildfeuer" (1864) fand lebhaften Beifall.

Halms lüsterne Sinnlichkeit, die auch aus Scenen des „Adepten“, des „Fechters“ und anderer Dramen hervorlodert, hat in diesem ohne Frage geistreichen Wagestückchen seine Hauptprobe geliefert. Ein Grafentöchterchen wird um einer Erbschaftsintrigue willen als Sohn erzogen und entwickelt sich zu einem Pseudojüngling von toller Wildheit. Es giebt nun zu Scenen von prickelnder Pikanterie Anlaß, wie der in sie verliebte Vetter „Wildfeuer“, deren Geschlecht er kennt, zum gemeinschaftlichen Baden auffordert und dergleichen mehr. Schließlich entdeckt die Verkleidete ihr wahres Wesen und sie ist „ein junges, holdes, unschuldig reizumblühtes Mädchen“. Wie „Wildfeuer“ „mit einemmal ein ganz sanftes Lämmchen wird“, hat man mit Recht als groben psychologischen Fehler hervorgehoben. Ein übermütiges Possenstück, „der geschundene Raubritter“, dessen Autorschaft, ich weiß nicht mit welchem Recht, Gerstäcker zugeschrieben wird, parodierte diesen Knalleffekt: ein graubärtiger Schmiedemeister, der drei Akte lang mit herkulischer Kraft gehämmert hat, wird plötzlich erkannt als „ein zartes, holdes, vielgeliebtes Weib“ . . .

Im Gegensatz zu diesen Dramen, in denen berechnende Lüsternheit und zerfließende Sentimentalität wie bei Kotzebue und Clauren sich umarmen, sind Halms Erzählungen (aus dem Nachlaß herausgegeben 1872) knapp und kräftig, weil der talentvolle Nachempfinder sich hier Heinrich v. Kleist zum Muster nahm.

Das sind die Männer, die dem Jahrzehnt von 1830—40 die Signatur geben. Vor allem ist es die Periode des Jungen Deutschland — nicht nur, weil die Tendenzen der Gutzkow und Laube sowie der ihnen durch die Thorheit des Bundesrats aufgedrungenen Schutzheiligen Heine und Börne den stärksten und nachhaltigsten Einfluß ausüben, sondern vor allem, weil in dieser Schule wirklich das am stärksten zum Ausdruck kommt, was der ganzen Zeit eigen ist. Es ist jene Freude an der Fülle der Erscheinungen, die sogar der Pessimist Lenau nicht verleugnen kann, wie sie den Optimisten Mörike beseligt, die Ludwig Feuerbach zur Grundlage seiner Religion, Ranke zur Grundlage seiner Geschichtsforschung macht. Bei den stärksten Individualitäten der Zeit nimmt sie gern die besondere Färbung eines eigenwilligen und übertreibenden Titanismus an: die Persönlichkeit empfindet sich als „Natur“, „Vollnatur“, „Vollsaftnatur“ und hat ein kindlich-geniales Behagen daran, eine möglichst erstaunliche Welt wechselnder Erscheinungen aus ihrem Mikro-

kosmus hervorblühen zu lassen. Von Grabbe und Lenau, die doch starke Talente waren, sinkt diese Tendenz zu Gutzkow und der Gräfin Hahn, von Feuerbach zu Friedrich Rohmer herab; und doch dienen selbst die Karikaturen in der Ökonomie der Weltgeschichte ihrem Zweck und erhalten die Forderung einer starken Persönlichkeit, eines unbeirrten künstlerischen Eigenwillens für die Zeiten lebendig, in denen Friedrich Hebbel und Richard Wagner sie sich aneignen sollten.

In der Mitte dieses Zeitraums, den Goethes Tod (1832) einweiht und Friedrich Wilhelms IV. Thronbesteigung (1840) abschließt, stehen zwei litterarische Ereignisse von welthistorischer Bedeutung (1835): Wolfgang Menzels Denunziation des Jungen Deutschland — und D. Fr. Strauß' „Leben Jesu". Durch jene schlechte That ward der Zionswächter von Stuttgart zu den großen „Helfern der Verleugnung", wie Ibsen Kain, Judas, Julian den Apostaten nennt: er belebte durch seinen Widerspruch, durch seine feindliche That das neue Geschlecht, das neue Evangelium. Er schmiedete getrennte, feindliche Persönlichkeiten zu einer Gemeinschaft zusammen, die durch ihre gegenseitigen Gehässigkeiten nicht mehr aufgehoben werden konnte; und er machte den Kampf für die neuen Güter zum Programm aller aufstrebenden Kräfte. Strauß aber eroberte dem neuen Geist das letzte bisher ihm verschlossene Gebiet: auch die Tempeldomäne der Bibelforschung wurde dem Geist zugänglich, der nicht um bestimmter fester Dogmen willen, sondern aus der Freude an den Erscheinungen selbst forscht, schaut, darstellt.

Nicht Geringes haben die jungen Talente diesem Jahrzehnt geschenkt: den „Maler Nolten" und den „Savonarola", Dramen Grabbes, Gedichte Lenaus und Mörikes vor allem. Aber das Beste gaben dieser Zeit noch die alten Meister. Goethe selbst schenkte jetzt erst der Nation und der Welt das Wunderwerk seines zweiten Faust und wie der tote Cid stand er damit plötzlich als der geborene Führer unter den Jüngsten: wo wird die Religion dieser Tage, die Freude an der bunten Pracht der Welt, großartiger gefeiert als hier? Wie sich am Schluß der „Helena" der Chor auflöst in die Natur, „in dieser tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben", „an dieser Felsenwände weithin leuchtend glattem Spiegel", sich in sanfte Wellen wandelt und aufgeht in die Früchte des Weinstocks — da hat die Andacht dieser scheinbar glaubensarmen Zeit so herrlich mythologischen Ausdruck gefunden, wie nur je die einer gläubigen Urzeit.

Um den Kaiser stehen seine Marschälle. Grillparzer singt in „des Meeres und der Liebe Wellen“ ein hohes Lied des selbst im Tode herrlichen Liebeslebens, und fast wie jene Nymphen Helenas gehen Hero und Leander sanft in die Elemente ein; und Raimund giebt seinen „Verschwender“, in dem wieder die Freude am Leben und die Auflösung dieser Freude harmonisch ineinander übergehen und in der Rolle des alten Franzosen jeder verspottet wird, der an der Natur noch etwas zu verbessern findet. Immermann wirft sich mit dem „Merlin“ in die lockende Fülle der bunten Welträtsel und mit den „Epigonen“ in die reizvolle Buntheit des modernen Lebens, um mit dem „Münchhausen“ von der falschen Geniesucht ein satirisches Gemälde, von dem festbehaglichen Leben in und mit der Natur ein enthusiastisches Bild zu liefern. Annette von Droste und Eichendorff singen aus ihrer liebevollen Versenkung in Natur und Stimmung heraus; Ranke schreibt seine „Päpste“, Alexis seinen „Cabanis“. Und von der genialen Einfühlung bedeutender Persönlichkeiten verbreitet sich dieser neue Naturpietismus in die breitesten Kreise und schafft für das große Publikum ein Erbauungsbuch von langdauerndem Einfluß: 1834 erschien Leopold Schefers „Laienbrevier“ und war durch Feuchterslebens männlichere, eigenartigere „Diätetik der Seele“ (1838) nicht zu verdrängen. Auch Leopold Schefer (1784—1862) gehörte noch zu den „Alten“: er war ein Zeitgenosse der Bettina, Kerners, Uhlands, vor allem des ihm eng befreundeten Fürsten Pückler. Aber was Schefer, der träumerische Weltwanderer und der beschauliche Einsiedler von Muskau, in zahllosen wirren Novellen, in unbedeutenden Gedichten, in anachronistischen mißglückten Epen schuf, gäbe keinen Anlaß, ihn auch nur zu nennen. Jetzt zum erstenmal und zum letztenmal wuchs ihm eine Schöpfung über das Dilettantische heraus — weit freilich auch sie nicht. Eine milde, versöhnliche Weisheit weihte jeden Tag des Jahres mit einem Spruch und erhob die trockene „Naturreligion“ der Rationalisten wenigstens bis auf die Höhe gemütvoll behaglicher Naturandacht. Verse, die von selbst im Gedächtnis haften wie Spinnefäden am Rock, etwas zäh, aber fest gesponnen; Gedanken, die sich jeder aneignen kann, ohne von ihrer Tiefe beschämt zu werden — alles weislich verteilt und in zweckmäßige Dosen zerlegt — so überstieg dies Werk die Erfolge von Rückerts „Weisheit des Brahmanen“ oder Annettens „Geistlichem Jahr“ und selbst die von

Zschokkes „Stunden der Andacht". Bis zu Mirza-Schaffy ist nicht wieder so billige Weisheit berühmt geworden. Dennoch stünde es uns schlecht, des Buches nur zu spotten. Es ist oft trivial, aber es ist immer wahr. Eine nicht tiefe, aber glückliche Natur gab sich hier selbst, die wirklich durch alle Launen des Schicksals hindurch sich die sanfte Harmonie des Wohlwollens gegen Gott und die Welt bewahrt hatte. Die Alten hätten ihn so gut zu den „Weisen" gezählt wie die Erfinder der Sprüche „Nichts zu viel!" und „Lobe den Tag nicht vor dem Abend!" Wir sind anspruchsvoller geworden; ob wir aber die Künste, die Kranken zu pflegen, die Hungrigen zu speisen, die Bedrängten zu trösten, besser gelernt haben als der Dichter des „Laienbreviers", das weiß ich nicht.

Uns Modernen ist aus jener Epoche vor allem noch eine Reihe litterarischer Gaben unschätzbar: jene Offenbarungen eigenartiger, tief angelegter weiblicher Naturen, die den Besten jener Zeit wurden, was Schefers Buch den Vielen ward. Das Buch „Charlotte" zwar ist fast vergessen, und das Buch „Rahel" in ungerechte Verachtung gesunken, von der es sich wieder erheben wird; Bettina aber, künstlerische Individualität zugleich und geniale Künstlerin, hat in dem „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde" uns eine so reiche Welt hinterlassen, daß wenige Litteraturen Ähnliches aufweisen können. Bescheiden, aber ewigen Dankes wert stellt sich neben ihre poetische Übergoldung Eckermann mit den schlichten Aufzeichnungen der Gespräche Goethes, und das unwirsche Aufbäumen selbst eines Feuchtersleben gegen die „stille Größe" Goethes hat die nachhaltige Wirkung dieses reinen Denkmals verstehender Ehrfurcht nicht hemmen können.

Freilich, auch diese Zeit führte Schutt mit sich wie jeder Gletscher beim Vorrücken. Gutzkows „Wally" und Grabbes „Napoleon" gehören ihr an, und ein Mann, der mit Goethe im selben Jahre starb, hinterließ ein posthumes Werk, das etwa so niedrig steht wie der zweite Teil des „Faust" hoch, das aber von den „Bildungsphilistern" lange Zeit ebenso behaglich genossen wurde wie jener angefeindet: Karl Julius Weber (1767—1832) ward mit seinem „Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen" (1832—35) der Kirchenvater und Papst für alle, die aus der großen Zeit Friedrichs und Voltaires nur das Negative geerbt hatten, Religionsspötterei, flache Aufklärerei, Behagen an Cynismen aller Art, während die große Menschenliebe und die tapfere echte

Aufklärungsarbeit jener Zeit dem Anekdotenjäger zu schwer war. Aber man fand auch hier die Buntheit, für die man schwärmte, mit Behagen vorgetragen, nirgends aufregenden Zorn, nirgends leidenschaftliche Liebe; hatte man morgens seinen Spruch aus dem „Laienbrevier" gelesen, konnte man sich wohl abends an Demokrits Späßen ergötzen.

Falsche Titanen und echte Philister — Dichter und Gelehrte — alle lösten sie die Welt in ein Kaleidoskop interessanter Momente auf und waren von dieser That entzückt. Männer mußten wieder kommen, die Stil und Größe besaßen, um Einheit in die Vielheit zu bringen. Sie kamen.

Fünftes Kapitel.

1840—1850.

Der Zeitraum von 1840—1850 ist das Jahrzehnt der Revolutionäre. Die große Revolution von 1848 ist nur der gewaltige äußere Ausdruck einer langen, mächtigen Vorbereitung. Man möchte an jene unheimlichen Worte erinnern, die Heine 1844 in „Deutschland ein Wintermärchen" einfügte; er sieht einen vermummten Gast unheimlich hinter sich stehen, der ein Richtbeil unter dem Mantel hält:

> Ich bin dein Liktor, und ich geh'
> Beständig mit dem blanken
> Richtbeile hinter dir — ich bin
> Die That von deinem Gedanken . . .

Die Regierungen haben die Schüler des Jungen Deutschland verfolgt, Fritz Reuter in den Kerker gesteckt, Ferdinand Freiligrath, Georg Herwegh, Richard Wagner zur Teilnahme an den Kämpfen der Revolution gebracht, während Friedrich Hebbel und der alte Schopenhauer auf der andern Seite der Barrikaden standen. Aber der größte Revolutionär des 19. Jahrhunderts wäre vor ihrer Verfolgung sicher gewesen, selbst wenn er in Deutschland gelebt hätte: Charles Darwin (1809—1882). Was die Journalisten und die Dichter jenes Zeitraums anstrebten, das hat sein tief eindringender Geist fundamentaler, als sie ahnten, erfüllt: Schranken einzureißen, die seit Jahrtausenden bestanden, flüssige Übergänge an den Platz eiserner Grenzen zu setzen, die große Lehre vom aufstrebenden Kampf durch die ganze Reihe der lebenden Wesen zu erhärten. Durch Darwin ward eine neue Weltauffassung begründet, durch ihn der Pessimismus überwunden, durch ihn in letztem Sinne die neue Dichtung, die neue Kunst erst ermöglicht. Aber in alledem war der stille, langsame, methodische Revolutionär doch nur der Vollender von Tendenzen, die seine ganze Zeit erfüllten.

Kleinere „Umstürzer“ stehen in Deutschland: D. Fr. Strauß (1808—1874), Robert Schumann (1810—1856), Adolf Menzel (geb. 1815). In Frankreich kämpfen die „Romantiker“ den Kampf gegen die alte Tradition aus, den Victor Hugo (1802—1885) begonnen hatte; neue Wege aber geht der größte Lyriker der Franzosen, Alfred de Musset (1810—1857). Mit ihm nahezu im gleichen Jahre ist der erste „moderne“ Autor jenes Landes geboren, das damals noch als „barbarisch“ galt, und das so bald unsere alte Litteratur mit neuem Geist erfüllen sollte: der Russe Gogol (1809—1852). Bald tritt Charles Dickens (1812—1870) auf, eine durchaus polemische Natur, in der Technik zwar von merkwürdig altmodischer Manier, aber in der Tendenz ein hitziger Vorfechter neuer Ideen, dem konservativen England ein Revolutionär. Und dann folgen dem Dänen Kierkegaard (1813—1855), der die Staatskirche von seiner kleinen Heimat aus erschüttert, bis sie in allen Landen wankt, die großen Vollender des Umschwungs, Richard Wagner (1813—1883) und schließlich Otto v. Bismarck (1815—1898).

Was hatten die Männer des Jungen Deutschland und ihre Genossen nicht alles neuern wollen! Aber sie blieben bei dem Gedanken. Jetzt erzog „die ungestüme Presserin, die Not“ den Mann der That: der Vorkämpfer der Konservativen, der preußische Landjunker Otto v. Bismarck ward der Vollender jener großen Revolution, die aus dem kläglichen Staatenbund ohne Macht und Recht das herrliche neue große deutsche Reich schuf! Und was ihm 1866 und 1870 gelang, das war doch zum guten Teil nichts als „die That zu ihren Gedanken“, zu den Ideen jener „Professoren und Journalisten“ von 1848 und 1860, die es heute Mode ist zu verspotten. Kein großes Volk ist gegen ganze Generationen seiner Befreier so maßlos ungerecht wie Deutschland heute gegen den alten Liberalismus. Ohne Paulskirche besäßen wir weder das deutsche Reich noch seine Verfassung — das haben selbst strenge Juristen wie Binding hervorgehoben. Aus dem wüsten Schutt, in dem die diplomatische und bureaukratische Routine vor 1848 hantierte, ließ der Geist jener Männer, die sich heute von so unendlich viel kleineren Leuten belachen lassen müssen, den Neubau Deutschlands entstehen.

Und nicht bloß inhaltlich — auch der Form nach sind die Reden der Paulskirche vielleicht das Bedeutendste, was dieser Zeitraum litterarisch hervorgebracht hat. Nicht die Gedichte Herweghs oder

Freiligraths, auch nicht Feuerbachs „Wesen des Christentums“ und nicht einmal Hebbels „Maria Magdalene“ reichen an die neue Beredsamkeit heran, wenn dauernde Bedeutung in Frage kommt. Zu großartigem Schwunge erhebt sich plötzlich das so lange gebundene Wort. Neben den alten Meistern, Jacob Grimm, Ludwig Uhland, E. M. Arndt, Fr. L. Jahn tritt eine ganz neue Generation von Rednern auf den Plan. Wohl hat noch immer das gelehrte Element die Führung durch Fr. Chr. Dahlmann (1785 bis 1860), den ernsten strengen Historiker, von dessen Worten man wiederholen kann, was er gleichnisweise vom Einmaleins sagt: daß sich diesem gar nichts besonders Scharfsinniges oder gar Liebenswürdiges nachsagen lasse, sondern immer nur so viel, es sei richtig damit, es lasse sich dem nicht widersprechen. Aber neben ihm steht doch als Parteihaupt der Professorensohn und Professor Karl Vogt (1817—1895) aus Gießen, „eine runde, breitschultrige, äußerst behäbige Gestalt, wie ein glücklicher Pächter, der seine Revenüen nicht ganz verzehren kann“, ein Meister polemischen Humors und zündender Parolen; steht der Theaterkassierer von Leipzig, Robert Blum (1807—1848), mit den Feueraugen in dem vom dichten Bart umwallten runden Gesicht, der feindliche Schlagworte so gewandt aufzufangen weiß: „diese Partei läßt sich den Vorwurf der Wühlerei gern gefallen; sie hat gewühlt ein Menschenalter lang, mit Hintansetzung von Gut und Blut; sie hat den Boden ausgehöhlt, auf dem die Tyrannei stand, bis sie fallen mußte, und Sie säßen nicht hier, wenn nicht gewühlt worden wäre.“ Und wenn die Aristokratie den Präsidenten der Paulskirche, Heinrich v. Gagern (1799—1880) aus Bayreuth, gesandt hat, dessen hohe vornehme Gestalt nicht wenig zu seinem Nimbus beitrug und auch zu dem feierlichen Pathos seiner Rede paßte, so schickte sie doch auch den Fürsten Felix Lichnowsky (1814—1848), dessen lässig-eleganter Salonton und dessen geistreiche Schlagfertigkeit eine ganz neue Nuance in die öffentliche Beredsamkeit Deutschlands brachten. Die düstere, schwere Redegewalt Josefs v. Radowitz (1797—1853) wurde überholt von der aus dem Herzen quellenden, ganz und gar „mündlichen“ Redemacht Gabriel Riessers (1806—1863) aus Hamburg, dessen Kaiserrede vom 21. März 1849 H. v. Treitschke für die großartigste erklärt, die in dieser Versammlung gehalten wurde.

Die Paulskirche hat die Berliner konstitutionelle Ver-

sammlung in den Schatten gestellt, die auch wirklich kleinlicher und altmodischer diskutierte, aber doch auch Redner von Bedeutung zählte — vor allen, nach unserm heutigen Urteil, auf der Seite der konservativen Minorität. Trocken, pedantisch, aber fesselnd durch den heiligen Ernst einer unerschütterlichen Überzeugung sprach auf der Linken Johann Jacoby (1805—1877) aus Königsberg; mit dem „Brustton der Überzeugung“ und mit dem sicher blickenden tiefblauen Auge, der durchgearbeiteten Physiognomie, dem ehrwürdigen Backenbart wirkte Benedikt Franz Leo Waldeck (1802—1870) aus Münster, ein Volksmann im besten Sinne des Wortes, doch auch nicht ohne dessen Schwächen; knorrig, volkstümlich schroff redete Hermann Schulze-Delitzsch (1808—1883); geistreich, mit einer seltsamen Mischung von Romantik und praktischem Sinn, Lothar Bucher (1817—1892) aus Neustettin, der später einer unserer glänzendsten Journalisten und (1864—1890) zuletzt Bismarcks „rechte Hand“ wurde. Otto von Bismarck selbst sprach originell, scharf, aufreizend aber damals noch oft durch die gesuchte Eigenart gehindert, die der tiefgläubige, in Leben und Denken großartig folgerechte, eckig-originelle Adolf v. Thadden-Trieglaff (1796—1882) zur offiziellen Sprache seiner Partei gemacht hatte: eine bizarre Mischung von derb-volkstümlichen Wendungen („ein Wähler auf 10000 Pfund Menschenfleisch inklusive Menschenknochen“) und Bibel- oder Klassikercitaten, dunkle Anspielungen in der Art Hamanns, viel verhaltener Groll und zu viel Ironie. Dagegen fiel dem Doktrinär der altkonservativen Partei, dem vom Judentum zum orthodoxen Luthertum übergetretenen Friedrich Julius Stahl (1802—1861) aus München, die Aufgabe zu, die Devisen in die Fahnenbänder zu sticken, wirksame Schlagwörter: „Autorität, nicht Majorität“; „die Wissenschaft muß umkehren“.

Nicht klein ist die Zahl geringerer Talente, die noch zu nennen wären, und in manchen Schattierungen schwankt ihre Eloquenz. Allen aber ist jetzt das gemein, daß die mündliche Rede eine Wahrheit geworden ist. Man liest nicht mehr ab, man redet nicht mehr ein unsichtbares Publikum an, sondern unter dem Druck des Moments wendet man sich an gerade diese Zuhörer und sucht sie zu gewinnen. Diese Mündlichkeit, die Befreiung vom Lesepult gehört zu den Kennzeichen der Zeit. Freiligraths Gedichte wurden deklamiert, und deklamieren muß man Herweghs Gedichte, um ihre Wirkung zu verstehen. Aber auch Fritz Reuter ist zum Vorlesen

mehr als zur stillen Lektüre geeignet, und für Hebbel, Otto Ludwig, Richard Wagner ist die lebendige Bühnenwirksamkeit selbstverständliche Voraussetzung. Agitatoren sind sie alle; weit hinter ihnen liegen die schüchternen Anfänge werbender persönlicher Wirksamkeit aus der Zeit Alexander v. Humboldts.

Vergessen wir nicht, daß zu dieser Generation noch viele Autoren gehören, deren litterarische Thätigkeit tiefer herabreichende Wurzeln besitzt und früher begann: Karl Gutzkow (geb. 1811), Fanny Lewald (geb. 1811), Georg Büchner (geb. 1813) und andere — alles Naturen, die es drängte, die ersehnten Ideale leibhaftig vor sich zu sehen.

So beherrscht das Jahr 1848 mit höchster Energie diese ganze Epoche. Vorher ist nichts als ein trauriges verdrießliches Interim. Man hatte in Preußen, bei aller persönlichen Sympathie mit Friedrich Wilhelm III., ungeduldig die neue Zeit erwartet, die mit seinem Sohn aufsteigen sollte; er kam und brachte nur schöne Worte und romantische Ideen und enttäuschte alle Welt. In Österreich unterdrückte das senile Polizeisystem mit dem ganzen Eigensinn eines kranken Greises jede „gefährliche“ Regung, und Metternich hatte selbst gegen eine Akademie der Wissenschaften Bedenken, weil sie von den Gelehrten erbeten war. Censur und Theaterpolizei überschlugen sich in Mißgriffen. In Bayern sogar ward man des Königs müde, dem das Land so viel verdankte und die Hauptstadt alles; begierig griff man seine persönlichsten Liebesabenteuer auf, um daraus eine politische Sache zu machen. Verdrossenheit überall und überkluges Besserwissen: oben am grünen Tisch und unten auf der Bierbank die gleiche weltfremde, in alten Gleisen daherfahrende Kannegießerei. Was Leben in sich spürte, mußte sich zur Agitation gedrängt fühlen. Aus der biedermännischen Anekdotenmalerei von Düsseldorf wurde das düstere Genie Alfred Rethels (1816—1859) in seine revolutionären Bahnen geworfen und zeichnete Revolutionsbilder und Totentänze. An das Volk wandte man sich mit liebender Begeisterung; und von hier kam das Heil. Nicht ganz so kam es, wie Freiligrath und Herwegh erwarteten; aber so, wie Reuter und Auerbach, Hermann Kurz und Otto Ludwig es fühlten.

Dies also bleibt der revolutionären Zeit als dauerndes Verdienst: die Brücke wieder geschlagen zu haben zwischen Dichtung und Leben, den Sänger wieder in das Volk gestellt zu haben. Man nennt auch das Tendenzdichtung. Aber man vergleiche es mit der

Tendenzpoesie der Jungdeutschen und man wird den Unterschied fühlen. Der lebendige Kontakt mit den Tendenzen des Volkes und der Zeit löste die rein litterarischen, ästhetischen Absichtlichkeiten der exklusiven Litteratenkreise ab.

Eine Zeit wie diese gewinnt das Ansehen eines organisierten Feldzuges. Man mag von Teleologie und zweckbewußter Anordnung der Generationen noch so wenig halten — in solchen Momenten schafft der Dampfhammer der unabwendbar drängenden Notwendigkeit in rascher Folge die Jahrgänge der Schriftsteller zu ebensoviel verschieden gerüsteten Regimentern um. Wie eine Vorhut schickt die Zeit die Männer voraus, die Fühlung mit dem „gemeinen Volk" suchen und herstellen. Dann, wie Feldherren vor der Front, rücken die stolzen Einsamen an, die Grübler und Schlachtendenker, die die neue Kunst und die neue Zeit im Kopf tragen. Auf die Auerbach, Reuter, Hermann Kurz folgt der stolze Jahrgang von 1813: Friedrich Hebbel, Otto Ludwig, Richard Wagner, Victor Hehn, Fr. W. Weber, Georg Büchner. Nun kommt das große Heer, die Revolutionsdichter selbst und ihre Kameraden vom Pamphlet: Freiligrath, Dingelstedt, Prutz, Scherr, Karl Vogt, Karl Beck, Herwegh. Die Schlacht wird geschlagen und verloren. Es scheint wieder einmal vernichtet, was kaum erobert war: die Geburt der Poesie aus dem nationalen Leben. Eine Reaktion macht sich geltend, die aber doch auch in der Abwehr der bisherigen Tendenzen die Fühlung mit den Tagesfragen nicht ganz aufgeben kann. Nicht nur die Männer der politischen Gegenbewegung wie Friedrich Rohmer, Sebastian Brunner, wie Bismarck selbst, nicht bloß die Verfechter der religiösen wie Julius Sturm, Leberecht Dreves, Maria von Nathusius — selbst die, die aller Tendenz den Rücken kehren und nur der „reinen Form" leben wollen wie Graf Schack und Betty Paoli, selbst sie haben Anteil an der Färbung der Epoche und gleichsam wider Willen, an der fieberhaften Sehnsucht nach besseren Zeiten. Ernst und tapfer wendet sich dann eine neue Schar neuem Aufbau zu, Historiker zumeist wie Th. Mommsen, G. Freytag, H. v. Sybel und ihr malender Genosse Adolf Menzel; daneben der Philosoph Lotze. Gleichaltrig mit ihnen gründen Dostojewski und Turgenjew in Rußland eine neue Litteratur, Ruskin in England eine neue Kunst — beides für die Welt, nicht bloß für ihr Vaterland. Und nun zieht in das Feldlager, das jene Tapferen alle erbaut und befestigt, eine neue Siegerschar ein: die Männer von 1819, Gott=

fried Keller, Theodor Storm, Theodor Fontane; um sie Claus Groth, Louise von François, Wilhelm Jordan.

Drei Jahre, die an bedeutenden Autoren so reich wären wie 1813—1817—1819 findet man wohl in der ganzen Geschichte der deutschen Litteratur nicht so nahe benachbart, und kaum können auch nur einzelne Jahre wie 1798, 1802 es mit ihnen aufnehmen. Dann folgt noch 1821 ein reicher Asteroidenschwarm, der aber mindestens für die deutsche Poesie keinen einzigen Namen von der Bedeutung der Hebbel, Storm, Keller bringt. Und dann richtet sich alles wieder zu stiller Ruhe, als sei die litterarische Urkraft erschöpft, überanstrengt, und lange, lange dauert es, bis auch nur ein Lustrum so viel solcher Namen bietet wie jene drei großen Jahre jedes für sich!

Berthold Auerbach (1812—1882) aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwald ist die leibhafte Verkörperung jenes Bedürfnisses nach unmittelbarer, greifbarer Wirksamkeit, das diesen Zeitraum kennzeichnet. Durch und durch ist er eine „mündliche Natur", und immer muß man dies im Auge behalten, wenn man ihn richtig beurteilen will. Der kleine rundliche Herr mit den frischen Augen in dem vollen, von weißem Haar bedeckten Gesicht war ein leidenschaftlicher Sprecher, aber auch ein williger und dankbarer Zuhörer. Das Wort hatte für ihn ganz andere Bedeutung als für uns verschlossene Deutsche von heut; es war ihm etwas Lebendiges, ein Fund, ein Geschenk. Man lachte wohl (heimlich; denn ins Gesicht konnte niemand dieser siegreichen Gutherzigkeit lachen), wenn er nach so einem „guten Wort" sich triumphierend umsah oder wohl gar gnädig hinzufügte: „Ich schenke es Ihnen"; aber gerade in dieser Vorstellung von dem eigenen Wert eines glücklichen Ausdrucks begegnete sich der Sohn der jüdischen Landbauern mit den alten Germanen der Urzeit, deren Sänger weise Lehren wie Waren umhertrugen und deren Märchen von dem Wert geschenkter Sprüche zu melden wußten. Sobald ein Grasfink oder eine Glockenblume ihm etwas Neues mitgeteilt hatten, mußte er es der Welt verkünden; und er durfte die schönen Worte schreiben: „Alles Lebende erschien mir immer so neu als heilig". Deshalb hatte er immer etwas zu erzählen — so viel, daß er kein guter Erzähler blieb. Gleich war er mit seinen Figuren auf du und du: vertrauten ihm Barfüßele und Waldfried ihre Erlebnisse und Gedanken an, so konnte er kein stummer Zuhörer bleiben und gab das

Seinige dazu. So entwickelte sich eine Redelust, die schließlich zur Redseligkeit entartete — bei den Figuren wie bei dem Dichter selbst, der seiner Freude an Volksreden und Triumphen gern die Zügel schießen ließ.

Schon diese freundschaftliche Stellung zu den eigenen Gestalten unterscheidet Auerbach von dem Jungen Deutschland, das schon der Jüngling (1836) in offener Fehde angriff. Ihm waren seine Bauern und seine Denker Freunde; gerade so gut wie die lebendigen Freunde mußten sie ihm helfen, die großen Fragen zu lösen, die ihn beunruhigten, mußten mit ihm über Religion und Kunst, über Deutschtum und Judentum grübeln. Er stand nicht wie die jungdeutschen „Geistesjunker" vornehm über seinen Gestalten. Jene waren vor allem Individualisten; er empfand sich allezeit, und mit lebhaftem Glücksgefühl, als einen Teil großer Gemeinschaften. In ihnen zu wirken hieß ihm leben. Deshalb bildete er, wo er auch lebte, den Mittelpunkt geistig angeregter Kreise.

In einer Zeit, in der das litterarische Leben Deutschlands mehr denn je „atomisiert" war und ein Kampf aller gegen alle die ästhetischen wie die menschlichen Lebensbedingungen der Schriftsteller untergrub, war Auerbach der einzige, der nach allen Seiten Verbindungen anknüpfte und unterhielt. Nur in München gab es einen in fröhlicher Gemeinschaft lebenden Dichterkreis; sonst aber hatten die Otto Ludwig und Gottfried Keller (die beide er „entdecken" half), die Fr. Th. Vischer und Friedrich Spielhagen, die Gustav Freytag und Hermann Kurz vielfältig nur durch Auerbach Beziehungen zu der Schriftstellerwelt außerhalb ihres nächsten Bezirkes. Diese Thätigkeit des unermüdlich „menschenfreudigen" Mannes bildet nicht sein geringstes Verdienst. Denn ebenso vermittelte er auch zwischen dem Parlament und der Presse, brachte die Höfe von Berlin und Karlsruhe mit der Litteratur und das Volk (durch seinen Hebel nachahmenden Kalender „Der Gevattersmann", 1845—1848) mit der Bildung des Tages in Berührung. Drake schickte ihm das Modell der Viktoria von der Berliner Siegessäule: „Hier hast du mein Barfüßele!" und Maurus Jokai übersetzte einen seiner Romane. Man klagte über seine Eitelkeit; aber diese kindliche Freude an sich selbst war in den Tagen der Gutzkow und Wagner fast Bescheidenheit zu nennen. Und er durfte sich seines Lebens freuen, das ihn in raschem Aufstieg zum populärsten Autor seines geliebten Volkes machte.

Dann kam der Antisemitismus und brach dem Mann das Herz, der sich immer als Deutscher und als Jude zugleich gefühlt hatte und fühlen durfte. Noch starb er als gefeierter Mann, und zwei Minister folgten dem Sarg im Auftrag ihrer Regierungen — für einen deutschen Dichter eine fast unerhörte Auszeichnung. Seitdem aber ging man mit merkwürdiger Schnelligkeit über ihn zur Tagesordnung über, und jedermann glaubt heute, über den Autor der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ hochmütig wegsehn zu dürfen.

Als sie erschienen (1843—1854), wirkten sie wie eine Offenbarung. Der Gegensatz zu den verstiegenen Adels- und Künstlerromanen der Jungdeutschen that es nicht allein; wohl aber kamen sie dem Verlangen der Zeit nach Einheit, nach Überwindung der Zersplitterung entgegen. Jeremias Gotthelfs derb naturalistische Darstellung vertiefte noch die Kluft zwischen den „Gebildeten“ und dem „Volk“; Auerbachs stilisierte Art näherte die einfachen Leute dem Bildungsniveau seiner Leser. Vielleicht übertrieb er die sentenziöse Neigung, die in den Bauern seiner Heimat unzweifelhaft herrscht, und vielleicht näherte er die Bildungskämpfe des Dorfschulmeisters zu sehr den eigenen — aber um so stärker trat dem Leser die Empfindung der inneren Verwandtschaft entgegen und beglückte ihn.

Deshalb wirkten auch seine Romane so viel weniger. Er begann mit „Denkerromanen“ in der Art der König, O. Müller und so vieler anderer Specialisten („Spinoza“, 1837); er kam zu großen Zeitromanen in der Manier Gutzkows („Auf der Höhe“, 1865; „Das Landhaus am Rhein“, 1869). Die Technik ist besser als in den „Rittern vom Geist“, der Stil unendlich reiner, die Gespräche sind geistreicher; aber in Fragen des Zeit- oder Lokalkolorits bleibt er weit zurück. Die strenge Konzentration, die glänzende Vergegenwärtigung in den besten Dorfgeschichten, vor allem dem meisterlichen „Diethelm von Buchenberg“, weicht einer behaglichen Spaziertechnik und einer ganz konventionellen Zeichnung hergebrachter Typen in unglücklicher Nachahmung des „Wilhelm Meister“. Schließlich machte noch der Erbfehler aller „Romane des Nebeneinander“, die unübersehbare Personenfülle, seinen gut gemeinten patiotischen Chronikroman „Waldfried“ (1874) zu einem Labyrinth von Namen und Verwandtschaftsverhältnissen, in dem sich der Autor selbst verirrt. Die Handlung ist immer groß und einfach gedacht: Erziehungsromane im Sinne Goethes sind alle Romane Auerbachs.

Aber wie bei den Männern der Paulskirche stand auch hier das Ausführen nicht auf gleicher Höhe mit dem Denken und dem Reden.

Ganz vortrefflich sind dagegen seine Volkserzählungen (in Auswahl gesammelt in dem Buch „Zur guten Stunde“, 1872, 1875, das als eines der ersten würdig ausgestatteten Familienbücher neueren Stils mit Bildern von Menzel und Meyerheim erschien). Hier hat der leidenschaftliche Reichsfreund für die Anfreundung des „großdeutschen“ Süddeutschland an Preußen mehr gethan als mancher berühmte Politiker. Als Dramatiker mußte er scheitern; er war nicht dazu geschaffen, fremde Figuren ungestört sich aussprechen und ausleben zu lassen.

Auerbach hielt gute Freundschaft mit seinen Altersgenossen Hermann Kurz und Otto Ludwig, die beide die Dorfgeschichte anders als er auffaßten, beide aber von ihm beeinflußt wurden. Er hat auch einem andern Meister der Volkserzählung freundlich die Hände geboten, der, älter als er, doch in seiner litterarischen Wirksamkeit Auerbachs Auftreten und Erfolge voraussetzt.

Fritz Reuter (1810—1874) ist mehr ein Opfer, als ein Typus der Zerrissenheit, die diese Epoche so heiß bemüht war zu überwinden. Der Sohn der kleinen Ackerbaustadt Stavenhagen hat überall unter seinen „Vorgesetzten“ zu leiden gehabt. Mit patriarchalischer Autorität herrschte über seine Jugend der Vater, der rührige und tüchtige Bürgermeister, dessen Macht durch das fahrige und haltlose Wesen des Jünglings noch gesteigert wurde. Unbehagliche Familienverhältnisse brachen diesen Beziehungen noch den Kitt natürlicher Anhänglichkeit aus: die Mutter war beständig bettlägerig, der Vater lebte daneben in einer zweiten wilden Ehe. Der Gymnasiast mit dem scheuen Gesichtsausdruck und dem ordinär geformten Kinn, das später der Bart wohlthätig verdeckte, der Student in Rostock und Jena versprach nicht viel, und schlimme Berichte über sein wüstes Leben vergrößerten die Entfernung der Herzen von Vater und Sohn. Und nun geriet der gutmütige, idealistisch angelegte, aber steuer- und ziellose Student in die Burschenschaft und ward von der Demagogenhetze nach dem Frankfurter Attentat fast am schwersten betroffen. Nach einer Untersuchungshaft, die durch die Grausamkeit des Untersuchungsrichters Dambach zu einer langen Folter wurde, ward der wahrhaftig nicht staatsgefährliche Träumer (1833) wegen „Konat zum Hochverrat“ zum Tode verurteilt — zum Tode wegen Tragens schwarzrotgoldener Bänder und Absingens revolu-

Fritz Reuter

Nach einem Aquarell des Reuter-Museums zu Eisenach

Aber wie bei den Männern der Paulskirche stand auch hier das Ausführen nicht auf gleicher Höhe mit dem Denken und dem Reden.

Ganz vortrefflich sind dagegen seine Volkserzählungen (in Auswahl gesammelt in dem Buch „Zur guten Stunde", 1872, 1875, das als eines der ersten würdig ausgestatteten Familienbücher neueren Stils mit Bildern von Menzel und Meyerheim erschien). Hier hat der leidenschaftliche Reichsfreund für die Anfreundung des „großdeutschen" Süddeutschland an Preußen mehr gethan als mancher berühmte Politiker. Als Dramatiker mußte er scheitern; er war nicht dazu geschaffen, fremde Figuren ungestört sich aussprechen und ausleben zu lassen.

Auerbach hielt gute Freundschaft mit seinen Altersgenossen Hermann Kurz und Otto Ludwig, die beide die Dorfgeschichte anders als er auffaßten, beide aber von ihm beeinflußt wurden. Er hat auch einem andern Meister der Volkserzählung freundlich die Hände geboten, der, älter als er, doch in seiner litterarischen Wirksamkeit Auerbachs Auftreten und Erfolge voraussetzt.

Fritz Reuter (1810—1874) ist mehr ein Opfer, als ein Typus der Zerrissenheit, die diese Epoche so heiß bemüht war zu überwinden. Der Sohn der kleinen Ackerbaustadt Stavenhagen hat überall unter seinen „Vorgesetzten" zu leiden gehabt. Mit patriarchalischer Autorität herrschte über seine Jugend der Vater, der rührige und tüchtige Bürgermeister, dessen Macht durch das fahrige und haltlose Wesen des Jünglings noch gesteigert wurde. Unbehagliche Familienverhältnisse brachen diesen Beziehungen noch den Kitt natürlicher Anhänglichkeit aus: die Mutter war beständig bettlägerig, der Vater lebte daneben in einer zweiten wilden Ehe. Der Gymnasiast mit dem scheuen Gesichtsausdruck und dem ordinär geformten Kinn, das später der Bart wohlthätig verdeckte, der Student in Rostock und Jena versprach nicht viel, und schlimme Berichte über sein wüstes Leben vergrößerten die Entfernung der Herzen von Vater und Sohn. Und nun geriet der gutmütige, idealistisch angelegte, aber steuer- und ziellose Student in die Burschenschaft und ward von der Demagogenhetze nach dem Frankfurter Attentat fast am schwersten betroffen. Nach einer Untersuchungshaft, die durch die Grausamkeit des Untersuchungsrichters Dambach zu einer langen Folter wurde, ward der wahrhaftig nicht staatsgefährliche Träumer (1833) wegen „Konat zum Hochverrat" zum Tode verurteilt — zum Tode wegen Tragens schwarzrotgoldener Bänder und Absingens revolu-

Fritz Reuter

Nach einem Aquarell des Reuter-Museums zu Eisenach

tionärer Lieder! Auch die Begnadigung zu 30 Jahren Festung gehört noch immer zu den größten Ungeheuerlichkeiten der staatlichen Inquisition in jenen Tagen einer „weisen und gerechten Regierung“, um so mehr, als Preußen den Mecklenburger wegen seiner in Jena begangenen „Verbrechen“ so furchtbar hart strafte. Trotz den Reklamierungen seiner heimischen Regierung schleppte die preußische Justiz den Armen auf den Festungen Silberberg, Glogau, Magdeburg (wo er am schlimmsten gequält wurde) und Graudenz umher, bis ihn endlich der Großherzog zur milden patriarchalischen Haft in Dömitz ausgeliefert erhielt. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. entließ ihn sein Landesherr aus dem Gefängnis — eine hochherzige Verletzung seiner Verpflichtung, die preußische Begnadigung abzuwarten, für die das deutsche Volk dem kleinen „Tyrannen“ in Schwerin ewig dankbar sein sollte.

Aber Reuters Leben schien für immer zerstört. Er hatte sich in Dömitz in die Tochter des alten Kommandanten v. Bülow verliebt; aber welche Hoffnung hatte der gestrandete Hochverräter? Er hatte auf der Festung allerlei Studien getrieben, juristische, kameralistische, gezeichnet und gemalt, aber nichts recht gelernt — wo sollte Stimmung und Sammlung herkommen? Er hatte sich in seiner Verzweiflung dem Trunk ergeben, dem er schon in Jena geneigt war, und dies wuchs sich jetzt zu einer unüberwindlichen Krankheit aus. Haltlos irrte er umher, versuchte sich als Ökonom (seine „Stromtid“), als Privatlehrer, als Journalist, alles mit geringem Erfolg. Doch dem Versinkenden ward unerwartete Rettung. Luise Kuntze, die Tochter eines Predigers, wagte es, ihr Leben mit dem des moralisch und gesellschaftlich schwankenden Mannes zu verbinden, der fast schon zu einem jener typischen „ratés“ herabgesunken war, zu einem halb cynischen, halb elegisch-sentimentalen Lebensverfehler, wie sie der Zeitroman so oft malt. Ihr Beistand und noch mehr ihr Vertrauen hob ihn. Der Privatlehrer in Treptow an der Rega hatte (1853) seine alte journalistische Übung im Erzählen und Reimen von Anekdoten benutzt, um eine Sammlung von „Läuschen und Rimels“ (kleine Erzählungen und Reimereien) herauszugeben. Sie wurden mit ungeheurem Jubel aufgenommen, wenn auch zunächst nur in der plattdeutschen Heimat. Sie thaten in Mecklenburg und Pommern den Landwirten und Kleinstädtern denselben Dienst, den zehn Jahre früher in den Großstädten Norddeutschlands Auerbachs Dorfgeschichten geleistet hatten: sie versetzten die Leser in eine große

Gemeinschaft. Ein Jahr vorher hatte der Dithmarsche Klaus Groth (1819—1899) seinen „Quickborn“ (1852) erscheinen lassen. Es waren zarte lyrische Klänge von großer Weichheit und Reinheit und Erzählungen, deren mild elegischer Humor wie ihre Form an den größten der deutschen Volkserzähler, Hebel, nicht zufällig erinnerten. Der lokalpatriotische Ton war stark angeschlagen, und das leidenschaftliche Heimatsgefühl der Nordalbingier hörte mit Entzücken, wie das angeblich so unmusikalische Holstein eine echtere und reinere Lyrik hervorbrachte, als seit langer Zeit vernommen war. Aber mundartliche Lyrik hatte es immer gegeben und kleine Erzählungen im Dialekt waren nie ausgestorben. Reuter war kein Lyriker wie Klaus Groth; ihm fehlte das feine Ohr für die Stimmen der Natur, die Harmonie der Wiedergabe, die Ruhe der formvollendenden Ausarbeitung. Aber er gab, was die zartere Dichternatur nicht geben konnte: eine Fülle lebendiger Gestalten, mit knappen Zügen greifbar hingestellt. Die Niederdeutschen waren lange Zeit von der Litteratur fast ausgeschlossen gewesen; nun sahen sie sich in ihrem eigenen Dialekt „litteraturfähig“ gemacht, sahen die Typen aus Stadt und Land, die sie selbst so wohl kannten, neben die „Originale“ und „interessanten Persönlichkeiten“ der hochdeutschen Schriftsteller rücken. Dazu die leichte Art des Erzählens, die ihre eigene, behaglich breite Manier zum Muster nahm. Man war entzückt, und Jochem Päsel mit seinen Gesellen und der Junker von Degen mit seinen Kameraden eroberten das plattdeutsche Sprachgebiet für Reuter.

Zwar fehlte es nicht an Opposition. Zwischen Klaus Groth und Fritz Reuter entbrannte ein von ihren Anhängern nicht ohne Bitterkeit geführter Streit. Die „Gebildeten“ standen zunächst bei dem Verfasser des Quickborn; so Friedrich Eggers (1819—1872) aus Rostock, der Kunsthistoriker und Ästhetiker, der selbst plattdeutsch dichtete („Tremsen“, herausgegeben von seinem Bruder 1875), der originelle Held von Wilbrandts humoristischer Novelle „Fridolins heimliche Ehe“, und besonders Karl Müllenhoff (1818—1884) aus Marne in Dithmarschen, der große Gelehrte, der mit gewaltig nachschaffender wissenschaftlicher Phantasie die Entstehung der germanischen Nation aus dem Dunkel der Urzeit heraushob und jeden nachhallenden Ton ursprünglich germanischer Art mit leidenschaftlichem Anteil begrüßte. Der Kampf heftete sich zunächst an äußerliche Fragen, oder die doch so schienen. Fritz Reuters Sprache war unrein; großenteils waren seine Sätze aus dem Hochdeutschen in

das Plattdeutsche erst zurückübersetzt; seine Verse waren gewaltsam bis zur Mißhandlung des Sprachstoffs. Auch Klaus Groth hat nicht, wie J. P. Hebel oder wie der treffliche österreichische Dialektdichter Franz Stelzhamer (1802—1874), Adalbert Stifters Freund, voll aus der Mundart heraus gedichtet; auch bei ihm wie bei seinem Vorbild, dem großen Schotten Burns, gehen Flexion und Syntax noch merkbar durch das Sieb der Schriftsprache. Aber immerhin war bei ihm, in der Lyrik vor allem, die Grundlage niederdeutsch — bei Reuter noch nicht; er kleidete hochdeutschen Stil in mundartliche Wörter um, wie etwa Hoffmann von Fallersleben bei seinen zahlreichen Versuchen in allemannischem, schlesischem oder auch „rotwelschem" Dialekt. Klaus Groth hatte bei den Studien, die der arme Kirchspielschreiber und Mädchenlehrer mit einem seine Gesundheit untergrabenden Eifer betrieb, von vornherein die Hebung des Plattdeutschen im Auge; bei Reuter war die plattdeutsche Schriftstellerei zunächst etwas Zufälliges. Mit Groth fühlten die gerade damals durch die dänische Bedrückung in ihren deutschen Gefühlen leidenschaftlich gesteigerten Patrioten der Nordseeprovinzen: was in ihrem Volk edel, zart, rein war, das hörten sie in diesen Versen. In Reuters Späßen fürchteten sie eine neue Erniedrigung des Niederdeutschen.

Wie aber der Kampf stand, bedeutete er an sich einen Sieg über die Jungdeutschen. Wie lange war es her, daß Wienbarg die Beseitigung des Plattdeutschen für allen litterarischen Gebrauch gefordert hatte, selbst doch ein Holsteiner und ein glühender Patriot? Das war jetzt abgethan. Der kosmopolitische Bildungsdünkel wich überall dem Verlangen der Stämme, als selbständige Glieder des deutschen Volkstums anerkannt zu werden.

Fritz Reuter ließ sich die Gegnerschaft nicht zu sehr anfechten. Er setzte seine Anekdoten-Erzählungen (1855—1856) in einem „Unterhaltungsblatt" fort und ging dann mutig zu größeren Erzählungen über. Von Klaus Groth hat er viel gelernt, mehr doch durch eigene Schulung. Die Hauptsache that die zunehmende innere und äußere Festigung, die sich schon durch seinen Ortswechsel (1856—1863 Neubrandenburg, seitdem Eisenach) sich bekundete. Es soll nicht geleugnet werden, daß ein gewisser anekdotischer Zug auch seinen größten Schöpfungen vielfach anhaftet, wie übrigens auch denen seines Meisters Dickens, von dem er die liebevoll-ironische Behandlung der Figuren und die scherzhaft-philosophischen Exkurse

nach altenglischer Tradition übernommen hat. Namentlich die beiden „Reisebilder" („De Reis' nah Belligen" 1855 — „De Reis' nah Konstantinopel" 1868) sind stellenweise nur ein lose verknüpftes Netz scherzhafter Episoden. Aber zuerst in der „Franzosentid" (1860) erweiterte sich Reuters Darstellung zu einem Zeitbild. Noch immer machten sich komische Episoden für den ernsten Grundcharakter zu breit: während in dem prachtvollen Amtshauptmann Weber die patriotische Wut, in zahlreichen Gestalten die Bedrängnis zum Ausdruck kommt, durfte es nicht so behaglich ausgemalt werden, wie einer die ganze Nacht im Bett in der Stube herumfährt, um nicht betropft zu werden. Sonst aber kündigt sich schon hier an, was Reuters eigentliche Größe ausmacht: die kerngesunde Auffassung des Volkes. Nichts mehr von der sentimentalen Verhimmelung der unverdorbenen Landleute, nichts mehr von der superklugen Belehrung der ungebildeten Bauern. Kräftig und stark ist dies Volk, und es weiß zu lachen und zu weinen. Nicht aus einer gesuchten Mischung heraus, wie die Doktrin von der alleinseligmachenden Tragikomik heut gern fordert, sondern aus gereifter Anschauung erwuchs ihm die Erkenntnis, wie in diesem Volk das Tiefernste und das Lächerlichste ineinander übergeht, ohne jene Scheidung, die unsere Gefühlspedanterie so leicht in den „höheren Ständen" zuwege bringt. Auch bei einem Begräbnis das Komische herausfühlen, auch bei einem Jubelfest ernst werden — wir haben es fast verlernt, das Volk nicht. Reuter fühlte es nach, und dadurch ward er der große Humorist, ja trotz Jean Paul, trotz Heine, trotz Anzengruber neben Gottfried Keller der größte Meister deutschen Humors. Die „Festungstid" (1863) brachte den ernsten Grundzug unter einer Decke rührend-komischer Abenteuer schon straffer zum Ausdruck. Sentimental wird er nirgends, wie Silvio Pellico in dem berühmtesten Werk der Gefängnispoesie, in „Le mie prigioni", es beständig ist und wie es auch Dickens in den tragischen Scenen seiner Schuldhaftschilderungen gern wird. Aber wenn bei dem englischen Vorbild Reuters diese düsteren Momente in tollem Tanz sich mit Burlesken ablösen, umrankt bei Reuter der Humor nur wie Epheu die Stäbe des Kerkergitters, die uns immer gegenwärtig bleiben, schwarze Linien in den heitersten Himmel einzeichnend. — Einen weiteren Fortschritt bedeutete Reuters Hauptwerk, die „Stromtid" (1862—1864). Der Dichter trat hier zurück, ohne dem Roman doch ganz den autobiographischen Charakter zu nehmen; daß Fritz Triddelfitz,

und der verarmte Havermann, und vor allen der prächtige Bräsig jeder ein Stück von Reuters Natur haben, giebt dem unruhig komponierten, oft allzu chronikartigen Buch doch eine innere Einheit und Ruhe. Ganz Mecklenburg rückt hier vor: Adel, bürgerliche Emporkömmlinge, Landwirte, städtische Honoratioren, zweifelhafte Existenzen, die Geistlichkeit und die Kinderwelt; aber gleichsam als Verkörperung des niederdeutschen Volksgeistes faßt Bräsig in seiner Gestalt ihrer aller Grundzüge zusammen, altmodisches Wesen und Stolz auf vermeintliche Bildung, Langsamkeit und scharfen Verstand, eine behagliche Selbstzufriedenheit und goldenen Humor. Eine solche Gestalt war seit Heinrich v. Kleist keinem Deutschen gelungen: so vollsaftig, so rund, so individuell und doch von typischer Geltung. Die gereimten Anekdoten hatten Reuter zu Hause populär gemacht — Bräsig eroberte ihm Deutschland. 1866 war Reuters Sieg schon entschieden, und Bismarck, der niederdeutsche Landjunker, dem Bräsig längst ein vertrauter Freund war, durfte ihn damals schon den „auserwählten Volksdichter“ heißen. „Dorchläuchting“ (1866) hat Reuters Ruhm weniger vermehrt, als es dies prächtige Gemälde patriarchalischer Urzustände, ein Meisterstück des humoristisch-historischen Zeitromans, verdiente. Vielleicht trat in ihm eine Schwäche zu deutlich hervor, die der Schüler von Dickens auch in den früheren Romanen nie ganz verleugnet hatte: die Neigung, einen Charakter zu sehr auf eine, meist seltsame Eigenschaft zu stellen. Der Herzog mit seiner Gewitterfurcht und selbst die beiden Schwäger in ihrem rechthaberischen Streit erhalten gelegentlich ein fast pathologisches Gepräge, wie man es an Fru Pomuchelskoppen übersehen, an dem „Kapteihn“ der Festungstid mit wehmütigem Lächeln geduldet hatte. Aber entschädigt die unvergleichliche Begegnung zwischen Landesfürst und Bäckersfrau nicht allein schon für solche Mängel?

Reuter hatte sich mit der Zeit seinen eigenen Stil für die Prosa geschaffen: einen Wechsel von breit ausfließenden Perioden und stockender Rede, wie sie etwa dem Gespräch in der gemütlichen Kneipe eignet; das Übermütigste wie das Zarteste wußte er auszudrücken, das Rendezvous der Frau Pastorin in der „Stromtid“ wie Bräsigs Tod. Wo er dagegen reimte, blieb er nach wie vor von der hochdeutschen Fügung abhängig, und nicht immer von den besten Mustern. „Kein Hüsung“ (1858), ein düsteres Epos, aus dem die eigene, nun überwundene Not des so lange Unbehausten herausschrie,

ward sein Beitrag zu der im politischen Sinne revolutionären oder doch agitatorischen Poesie der Zeit: eine wilde Anklage gegen den rohen Egoismus des landhaltenden Junkertums. Es entbehrt nicht einer gewissen packenden Kraft; aber der Form wird Reuter zu wenig Herr. Noch mißglückter scheint mir „Hanne Nüte" (1859), ein Versuch mit Klaus Groth auf seinem eigenen Gebiet zu ringen, Tierstimmen und Menschenschicksal eng zusammenzureimen. Aber sie bleiben äußerlich aneinandergeschoben. Klaus Groth ist Lyriker durch und durch. Wo er Jugenderinnerungen giebt („Ut min Jungsparadies" 1876), da bringt er uns die Stimmungen und „Zustände" seiner Kindheit wieder — Reuter ist Epiker, und Gestalten und Erlebnisse schildern seine Memoiren („Schurr Murr" 1861). Jedem gebührt sein Kranz; aber hat Groth viele würdige Genossen, Mörike und Storm vor allen, so steht Reuter in seiner Art einzig da.

Man hat behauptet, der Inspektor Bräsig habe den Pessimismus erschlagen. Das geht freilich zu weit — nicht nur, weil die Grundstimmungen der Menschheit immer wiederkehren, sondern auch weil ein gewisser Optimismus schon nötig war, um ihm Raum zu schaffen. Was hätten Justinus Kerner oder Nikolaus Lenau mit „Stromtid" und „Dorchläuchting" anfangen sollen? Jetzt aber klang aus allen Ecken das Echo. Von den vielen, großenteils rühmenswerten plattdeutschen Nachfolgern Reuters hat es freilich höchstens einer bis zu einem gewissen Platz in der Nationallitteratur gebracht: John Brinckman (1814—1840) aus Rostock. Seine Humoreske „Kasper Ohm un ick" (1855) ging Reuters Romanen schon voraus, wenn auch nicht seinen Anekdoten; und die Hauptfigur, der Ohm Kasper, ist mit seinen würdevollen Münchhausiaden und seinem altmodischen Pomp nicht ganz unwürdig, neben Bräsig und Mamsell Soltmann (in „Dorchläuchting") genannt zu werden. Andere Nachfolger und Nachahmer Groths und Reuters, wie die Norddeutschen Wilhelm Schröder (1808—1878) und Johann Meyer (geb. 1829) oder die Westfalen Fr. W. Grimme (1827—1887) und H. Landois (geb. 1835) gehören nur in die Litteraturgeschichte ihrer engere Heimat.

Nicht vereinzelt trat in Berthold Auerbach und Otto Ludwig, Fritz Reuter und Klaus Groth das Provinzielle hervor. Das Sondergefühl verkörpert sich bis zur Ungerechtigkeit selbst in einem ernsten Denker und großen Gelehrten wie Victor Hehn (1813—1890), dem auch

als glänzendem Stilisten und hervorragendem Erforscher der indogermanischen Urgeschichte und ihrer Hauptfaktoren, der großen Volkstypen, Beachtung gebührt. Nicht nur fühlte der in Dorpat geborene, später (seit 1873) in Berlin wohnende leidenschaftliche Verehrer Bismarcks sich als Deutscher zum schärfsten Urteil über die Juden oder über die von ihm grenzenlos gehaßten Russen gedrängt; auch insbesondere noch die ideale Stammesheimat Franken, aus der sein Geschlecht kam, that es ihm so an, daß er sich nicht nur mit Goethe eng verwandt fühlte, sondern sich auch zu dem Schwaben Schiller in Feindschaft setzte. So wurde er einer der feinsinnigsten Interpreten Goethes und seiner Schwärmerei für Italien; so wurde er aber auch einseitig und ungerecht gegen fremdere Eigenart. Bismarck machte eine Ausnahme: hatten sich doch zur Zeit der ersten Hohenzollern Franken und Märker glücklich zusammengefunden!

Am stärksten ist diese partikularistische Ader in den beiden politischen Dichtern dieses Jahrgangs ausgeprägt, dem Tiroler Jesuitenfeind und dem westfälischen Ultramontanen.

Hermann von Gilm (1812—1864) gehört seinem ganzen Wesen nach zu den Männern von 1813, ob er auch zwei Monate früher das Licht der Welt erblickte. Er teilt mit ihnen jene unbedingte Hingabe an die Ausbildung der eigenen dichterischen Individualität, die sich bei ihm wie bei Friedrich Hebbel und Richard Wagner zu einem gewissen naiven Egoismus auswuchs; er teilt mit ihnen das Agitatorische, Revolutionäre der Anlage, das unruhige Temperament, und mit den meisten unter ihnen das Bedürfnis nach einem Gefolge dienender Helfer.

Er ward der Mittelpunkt derjenigen, die einen „Frühling der Geister" für Tirol erstrebten. Sie dachten sich ihr „Jungtirol" als eine Erneuerung des „Göttinger Hains", und in der That knüpfte ihre Poesie mit den beiden Grundelementen der Naturfreude und der Tyrannenfeindschaft an die Tendenzen der Hölty, Voß, Stolberg an. Sieht man aber näher zu, so unterscheidet sie wesentlich das stark partikularistische und praktisch-agitatorische Wesen. Für den „Hain" gab es nur Deutschland; Gilm ruft Tirol auf. Die Stolbergs wünschten „Tyrannen" den Tod, die irgendwo in der blauen Luft schwebten; die Jungtiroler kämpfen gegen den Censor in Innsbruck, gegen die Jesuiten, gegen ganz bestimmte politische Persönlichkeiten. Aber auch ihre Naturlyrik wird bestimmter, lokaler, knüpft statt an unbestimmte „Felsen" und „Eichen"

an Natters oder Rovereto an und zeichnet individuelle Landschaftsbilder.

Wie es in solchen dichterischen Freimaurerlogen leicht geschieht, überschätzten sich die Mitglieder. Johannes Schuler (1800—1856) galt als „Tirols Goethe", weil seine mäßige epische Begabung sich in wohlgerundeter Form äußerte; der originellere Johann Senn (1792—1857) hieß ihnen „der Grabbe der Lyrik", weil seine äußere Erscheinung („um die felsige, bleiche Stirn flatterten wie die Schlangen der Medusa lange schwarze Locken") und die wilde Glut seiner politischen Sonette an den typischen Vertreter der „verkannten Genies" erinnerten. An dem verderblichen Geniewesen gingen vielleicht ebenso viel von diesen nachgeahmten Jungdeutschen zu Grunde wie an der geisttötenden Tyrannei der Regierungsschablone. Selbst die Begabtesten in diesem Kreise, Gilm und Pichler, haben die jungdeutsche Formverwahrlosung nur selten ganz überwunden. Adolf Pichler (geb. 1819), der als ehrwürdiger Veteran noch heute für das Recht der Freiheit und die Ungebundenheit der Poesie streitet („Spätfrüchte" 1895), ein vielseitiger, besonders als Geolog verdienter Gelehrter, hat nur in einigen schönen, schlichten Verserzählungen („Marksteine" 1874, „Neue Marksteine" 1890) jene Einheit von Inhalt und Form erreicht, die geringeren Talenten mühelos glückte („Allerlei Geschichten aus Tirol" 1867; „In Lieb' und Haß", Gedichte, 1869). Vor allem aber ist Hermann v. Gilm selbst eine charakteristische Figur. Schon seine Erscheinung war die typische des „Poeten mit der glühenden Seele"; im Stil der Lenau-Porträts schildert ihn Pichler: „Hochgewachsen, nervig, schlank, mager, schwarzlockig, das Auge dunkel und glühend; Stirn und Oberteil des Kopfes traten stark hervor, während das kleine Kinn stark zurückwich" — wir denken an Grabbe! Aber statt in dessen Manier die „Zerrissenheit" auch äußerlich in Kleidung und Haltung zur Schau zu tragen, kostümiert sich Gilm so geschmacklos-modern wie möglich. „Es ist sechs Uhr abends. Auf meinem Tische liegen sechzig Sonette, die gefeilt und abgeschrieben werden sollen, ein Paar lackierte Halbstiefel, die lieblich nach Patchouli riechen, und eine allerliebste Atlaskante, weiß und rot." Das ist ganz Gilm: halb Dichter und halb Dandy, wie sein verehrter Byron — als Dichter aber und als Dandy gleich sehr posierend, durstig nach Anerkennung. Ebenso zwiespältig und ebenso ehrgeizig ist er in politischer Hinsicht. „Ist

man bei ihm", berichtet Pichler, „so redet er wie Brutus, vor der Thür ist er jedoch der k. u. k. Praktikant, der jeden Prinzen anjubelt, der auf einer Spritztour seiner Kanzlei nahe kommt. Ich sagte ihm einmal trocken, daß ich sein Verhalten mißbillige; er zuckte mit den Achseln und erwiderte: Ich will feine Cigarren rauchen und Glacéhandschuhe tragen ..."

Eine innere Verwandtschaft zog Gilm zu Heine, den er sehr oft kopiert und dem er die salopppe Wort- und Versfügung gern nachmacht, ohne seine „geheime Melodie" zu erreichen. Daneben hat Freiligrath stark auf ihn gewirkt; nur zu leicht verdirbt er den einfachen Herzenston durch gesuchte Reimworte, geschmacklose Vergleiche, prosaische Flickworte. Unerträglich ist seine völlig im Stil der Mundt und Genossen gehaltene Novelle. Aber derselbe Mann hat jene Jesuitenlieder gesungen, deren mächtig agitatorische Wirkung, in ihrem Bezirk nur der von Herweghs Liedern vergleichbar, auf der angesammelten Kraft eines mächtigen Hasses beruht; und auch in unpolitischer Lyrik hat er einzelne Gedichte von ganz eigenem Reiz verfaßt, wie jenes „Allerseelen", das durch das ermüdendste Ableiern seiner Melodie nicht ganz zu verderben ist, oder jene kleine Strophe:

Über hundert lange Stunden,
Über hundert frische Wunden —
Unterdessen kann der Wald,
Kann die Wiese sich verfärben,
Können alle Blumen sterben —
Ist das bald? —

Umsonst hat „Jungtirol" nicht gewirkt. Das lange isolierte Bergland ward dem Stromgebiet der deutschen Bildung wieder erobert. Dafür zeugen liebenswürdige neuere Dichter aus der Schule Gilm und Pichlers, wie Anton v. Schullern (1832—1889), Hans v. Vintler (1837—1890: Gedichte 1892), Ludwig v. Hörmann (geb. 1837) und seine Gattin Angelika (geb. 1843). Das Land, das zur Zeit des Minnesangs viele und noch die letzten Sänger aufwies, hat Jahrhunderte der Trennung vom frischen Geistesleben überwunden; und das haben wir Männern wie Adolf Pichler vor allem zu danken!

Die gleiche heiße Liebe zur engeren Heimat, die Gilm und Pichler zu liberalen Agitationsdichtern gemacht hat, schuf aus Friedrich Wilhelm Weber (1813—1894) einen strengkatholischen und ultramontanen Dichter. Aber bei ihm ist alles aus einem

Stück. Gegensätze birgt auch seine Seele; aber sie klingen harmonisch zusammen, statt sich aufzuzehren, und so durfte der Poet sich selbst charakterisieren:

> Das ist so recht Westfalenart:
> Fromm, sinnig, weich, nicht überzart,
> Zäh, treu, auch trotzig, deutsche Leute;
> So waren sie, so sind sie heute.

Aus der Liebe zum angestammten Boden erwächst Webers ganze Poesie. Auch seine kampfbereite Religiosität wurzelt hier: er liebt die katholische Kirche als die Kirche seiner Heimat, er befehdet Luther, weil er sein Deutschland in Stücken gerissen habe.

Weber ist kein Grübler; nicht bloß in der Lust an großen Fußreisen nach Wien, nach Rom und Neapel, nach Paris erinnert der Badearzt von Driburg, wo einst die von Bonifatius umgehauene Irmensäule stand, an unseren tapferen, aber wenig philosophischen Seume. Sieht man das Gesicht, so erkennt man den Mann: feurige, aber treue Augen unter starken Brauen, eine kräftige Stirn unter prachtvoll aufgebäumtem weißen Haar — nichts von dem genialen Habitus der falschen Grabbes. Um den schmalen, von einem energischen, kurzen Schnurrbart bedeckten Mund ein schmerzlich fragender Zug; feste Haltung, Selbstbeherrschung in der ganzen Erscheinung — und darunter lodernde Leidenschaftlichkeit.

Der „christliche Weltschmerz" beherrscht Webers Gemüt. Nicht bloß die Zeit mit ihrer Nervosität und ihrer Geldgier, mit dem Kulturkampf und der Lockerung aller Sitten stimmt ihn trüb; viel allgemeinere Anklagen ertönen: „der Menschen Geschichte ist ihre Schande"; „große Frevel sind zumeist die großen Thaten". Ein unheimliches Wirtshaus ist ihm die Welt, von wo wir eiligst in das bessere Heim pilgern möchten. Während wir auf unser „Glücksschiff" harren, fährt es leise vorbei:

> Wir hatten zu lustig gesungen,
> Wir hatten zu laut gelacht.

Nur tapfere Arbeit und Gottvertrauen kann diese Welt wohnlich machen.

In diesen Gedichten (zuerst 1881 erschienen) steht Weber für mich am höchsten. Eine geschlossene Weltanschauung bildet alle Erscheinungen individuell um und verleiht seinen Poesien etwas, was bei Gilm aller Bilderreichtum nicht ersetzen kann: einen persönlichen Stil. Dagegen ist seine Epik, die ihn berühmt gemacht

hat, von fremden Mustern allzu abhängig. Der ungeheure Erfolg von „Dreizehnlinden" (1878; 1893 die sechzigste Auflage!) zeugt mehr von dem Bedürfnis der katholischen Lesewelt nach einem „Klassiker", als von der Bedeutung des Werkes. Die Grundlinien der Erzählung gab der Schwede Tegnér (1782—1846) mit seinem berühmten, vielfach übersetzten „Frithjof" her — neben Byrons „Childe Harold" dem erfolgreichsten epischen Gedicht unseres Jahrhunderts; auf die Ausführung wirkten vor allem jüngere Dichter ein: Scheffel mit „Ekkehard" (1862) und dem „Trompeter" (1854), aber auch Redwitz mit „Amaranth" (1849). Dabei besitzt das Gedicht die Mängel fast aller frei erfundenen Epen: eine zu geradlinige Entwickelung, der die reizvollen Krümmungen und Biegungen eines von vielen Füßen gebahnten Pfades fehlen, wie sie etwa die auf alter Überlieferung ruhende Frithjofssage zeigt. Im Gegenständlichen ist das anmutige, altwestfälische Kulturbild ein reizvolles Zeugnis für Webers Dichteraugen; aber die Psychologie fehlt ganz. Es giebt nur Weiß und Schwarz, wie bei Fouqué; der böse Franke, der den guten Westfalen in die Verbannung zwingt, muß auch noch lächerlich feige sein. Und es giebt keine seelischen Entwickelungen: der trotzige Heide zieht einfach aus dem ererbten Glauben in den seiner Pflegeväter herüber, sobald sie ihm versichern, er sei schon innerlich Christ geworden!

Daß man über den wohlklingenden Versen des westfälischen Epos die knorrige Originalität Annettens v. Droste vergaß, beweist wie sehr seine Landsleute die makellose Orthodoxie statt der künstlerischen Selbständigkeit zum Maßstab nahmen. Sein zweites größeres Werk, „Goliath" (1892), blieb noch mehr von fremden Vorlagen abhängig; daß er dabei durch satirische Seitenblicke auf die Gegenwart zu modernisieren versucht, stört die Einheitlichkeit, ohne dem Ganzen innere Neuheit zu geben.

Können wir somit in der Schwärmerei vieler Bewunderer für „Dreizehnlinden" nur die liebenswürdige Übertreibung religiöser, politischer und landschaftlicher Verwandtschaft sehen, so bleibt uns doch die Gestalt eines Dichters ehrwürdig, der in unsere zerklüftete Zeit die starke Geschlossenheit einer mittelalterlichen Seele und den Feuergeist früherer Epochen brachte. In dieser Natur wurzeln auch seine Schwächen: auch die Legendendichter des Mittelalters kennen nur Schwarz und Weiß, halten wenig auf Originalität, und da am wenigsten, wo sie erfinden; auch unsere mittelhochdeutschen Epiker

sind selten große Psychologen. Aber als Lyriker und Didaktiker stellt Weber sich zuweilen dem Besten unter jenen Vorfahren gleich: Walther von der Vogelweide.

Mit gleichen Tendenzen, sonst freilich sehr verschieden, schließen sich ihm zwei westfälische Epiker an: Josef Pape (geb. 1831) mit künstlichen Dichtungen voll romantischer Symbolik („Der treue Eckart" 1854, „Schneewittchen vom Gral" 1856) und Ludwig Brill (1838—1886) mit der gleichfalls frei erfundenen Fabel seines etwas überladenen „Singschwans" (1882).

Es ist kein Zufall, daß Brill den berühmten Prediger Capistran in sein Epos gebracht hat: bei den katholischen Dichtern nahm der agitatorische Charakter der Zeit von selbst die besondere Form der Volkspredigt an. Predigt und Agitation vereinigen sich in der höchst charakteristischen, heute freilich schon fast vergessenen Gestalt Johannes Ronges (1813—1887). Als der Bischof Arnoldi von Trier (1844) den „heiligen Rock" zur Anbetung ausstellte, richtete der schlesische Kaplan an ihn einen „Offenen Brief" von gewaltigster Wirkung. „Wissen Sie nicht — als Bischof müssen Sie es wissen —, daß der Stifter der christlichen Religion seinen Jüngern und Nachfolgern nicht seinen Rock, sondern seinen Geist hinterließ? Sein Rock, Bischof Arnoldi von Trier! gehört seinen Henkern!" Er rief die Gemeindebehörden, die Amtsgenossen auf, Einhalt zu thun, zu protestieren. Seit Luthers Thesen hat keine theologische Flugschrift so gezündet wie dieser Brief vom 1. Oktober 1844. Er führte die Begründung der „deutschkatholischen" Kirche herbei, in der die Anhänger alter josefinisch-katholischer Aufklärung und protestantisch-rationalistischer „Naturreligion" sich zusammenfanden; rasch und hell schlugen die Flammen auf, um freilich bald auszubrennen. Das war auch Ronges Schicksal. Vielleicht war er in dieser Epoche voll Beredsamkeit der größte Redner; packende Schlagworte fehlten dem Manne nie, der die beiden Hauptfeinde des deutschen Liberalismus in einen Toast zusammenfaßte: „Ein Pereat den Petersburgen an der Newa und an der Tiber!" Aber was blieb? Zu schaffen verstand der große Agitator nicht, und die erhoffte Nationalkirche hinterließ nur ein spärliches Netz „freier Gemeinden", die sich in fortschreitender Abkehr von der Religion überboten, ohne zu einer neuen Einheit zu gelangen; Ronge aber starb nach langem Wanderleben vergessen.

Etwas Ähnliches wie dem so rasch gefallenen „neuen Luther"

schwebte einem ganz anderen Manne vor, der die umgekehrte Bahn wandeln sollte: nach langer harter Verkennung und Anfeindung zu unerhörten Triumphen. **Richard Wagner** (1813—1883) kam nicht von der Religion her, sondern aus der Sphäre der Kunst und der Philosophie; und so nahm sein Traum einer neuen Kirche eine ganz andere Gestalt an. Dennoch ist mit diesem Ausdruck die Gesamtheit seiner Bestrebungen und Hoffnungen vielleicht am zutreffendsten bezeichnet. Eine geistige Gemeinschaft in der Verehrung gewisser philosophisch-religiöser Dogmen, Festspielhäuser als Stätten der gemeinsamen Andacht, eine zweckmäßige Organisation der Bekenner unter energischer Leitung — das ergab eine ästhetische Kirche; und der Übereifer der Jünger gab bald auch die Ketzerverfolgung und den Heiligendienst dazu.

Den Musiker haben wir hier nicht zu würdigen, und den Philosophen nur zu streifen. Zuzugeben ist aber freilich, daß es schwer ist, den Schriftsteller abzutrennen. Schriftstellernde Musiker hat es immer gegeben. **Karl Maria v. Weber** (1786—1826) und **Felix Mendelssohn-Bartholdy** (1809—1847) brachten ein angestammtes schriftstellerisches Talent als Briefschreiber zur Geltung; **Robert Schumann** (1810—1856) und **Hans v. Bülow** (1830—1894), Richard Wagners sächsische Landsleute, gehören zu unsern hervorragendsten Kritikern, jener unerschöpflich in anmutigen Einkleidungen und graziösen Wendungen, im Stil von Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann stark beeinflußt, dieser witzig, in Wortspielen Virtuos, mit einer an Heine gemahnenden Verve des Stils. Aber in Wagner ist die Musik von seiner dichterischen, die Textgestaltung von seiner musikalischen Anschauung mit beherrscht, und so ist in gewissem Sinne jedes seiner Werke, die agitatorischen Prosaschriften selbst nicht ganz ausgenommen, ein „Gesamtkunstwerk“.

Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813 in Leipzig) wurzelt mit seinen Grundanschauungen in jener Epoche, die den Übergang von der Romantik in die unruhige Thatenlust des Jungen Deutschland bedeutet. Ausläufer der Romantik wie E. Th. A. Hoffmann und der Philosoph Feuerbach, Vorläufer des Jungen Deutschland wie Heinse und Heine haben auf seine schriftstellerische Produktion stark eingewirkt. Von Heine stammen die Grundmotive des „Fliegenden Holländers“ und des „Tannhäuser“, wie von Hoffmann seine Anschauungen über das Verhältnis von

Text und Musik mitbeherrscht sind. Im ganzen bedeutet seine Entwickelung eine zunehmende Entfernung vom Jungen Deutschland und eine sich steigernde Annäherung an die Romantik. Die Novellen und Aufsätze, die unter dem Titel „Ein deutscher Musiker in Paris" (1840—41) erschienen, erinnern an die Jungdeutschen kaum weniger als an Hoffmann. Die Feindschaft gegen den „barbarischen" Staat die Wagner durch alle Phasen festhielt, und seine Lehre von der „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen der Zukunft", sein Haß auf die Maschine und die „pfäffische Pandektencivilisation", die „aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unseren skrophulösen, aus Haut und Knochen bestehenden Leineweber zu stande gebracht habe", wäre den Wienbarg und Laube wenigstens noch ebenso verständlich gewesen wie den Görres und Brentano. Aber Wagner haßte die Wissenschaft, in der die Jungdeutschen den Befreier der Völker sahen, mit romantischem Ingrimm. Ihm war sie der Todfeind der Kunst. Zuletzt steigerte sich seine gehässige Geringschätzung des akademischen Lebens und Wirkens (in den Schriften Publikum und Popularität" und „Religion und Kunst") bis ins Krankhafte. Die Vivisektion ward ihm zum Symbol der gelehrten Arbeit überhaupt, und dieser fast noch mehr als der „wissenschaftlichen Tierquälerei" galten die letzten Keulenschläge des bis ins Alter leidenschaftlichen Mannes. Der Romantik nahe, dem Jungen Deutschland fern zeigte er sich endlich auch in der Bekehrung zum christlichen Dogma, das er anfänglich (mit Feuerbach) abgelehnt, später lange ignoriert hatte.

Romantisch war auch das Ideal, das ihm von Jugend auf vorschwebte. Schon Platon, der große Romantiker der Antike, hatte es gehegt: Erziehung des Volkes durch die Kunst! „Das Ziel ist der starke und schöne Mensch!" heißt es in seiner wichtigsten Programmschrift „Die Kunst und die Revolution" (1849); und wenn dies das Ziel auch der Feuerbach, Daumer, Pückler, Jordan war, so stand Wagner allein in seiner idealistischen Abwehr aller realistischen Wege zu diesem Ziel. Bewußte Pflege der nationalen Kunst soll aus der Misere der Gegenwart in ein neues Heroenzeitalter retten. Deshalb nahm der königlich sächsische Hofkapellmeister auch 1849 an dem Aufstand teil: „Nur die große Menschheitsrevolution kann auch das vollendete Kunstwerk uns gewinnen." Aber in Paris im Exil wandte er sich ganz von den politischen Bestrebungen der deutschen Verbannten ab, und selbst als nach schweren Bedrängnissen

ihm in Zürich (1850—1858) ein neues Leben aufging, das ihn mit Herwegh und Genossen eng zusammenführte, hatte er sich die naive, oft freilich von nagenden Zweifeln unterbrochene Zuversicht bereits erkämpft, daß die Kunst allein Rettung zu bringen habe. Sein Hoffen ging fast wunderbar in Erfüllung. König Ludwig II. von Bayern ward (1864) der deus ex machina, der seine kühnsten Träume verwirklichen half. In München lebte er nun, „im sommerlichen Königreich der Gnade“, ganz dem Ausbau seiner Gedanken, bis (1872) in Bayreuth sein Festspielhaus und unter der thätigen Mitleistung zahlreicher „Wagner-Vereine“ (seit 1876) seine Festaufführungen Wahrheit werden konnten. Keinem deutschen Künstler war es in gleich hohem Grade gegönnt, seine Pläne von dem Eifer weitester Kreise getragen, fast ohne Rest erfüllt, weiter wirkend und weiter greifend zu erblicken. Als ein Triumphator ist Richard Wagner in einem Prunkpalast der Renaissance zu Venedig (13. Febr. 1883) gestorben.

Auch seinen persönlichen Wünschen war reichstes Genüge geschehen. Romantiker war er auch in der excessiven Empfindlichkeit gegen jede Bedrängnis. „Ich bin anders organisiert, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! Die Welt ist mir schuldig, was ich brauche! Ich kann nicht leben auf einer elenden Organistenstelle wie Ihr Meister Bach.“ Er hatte Stil; er wollte Einheit in sein Leben und seine Kunst bringen. Durfte er die Kulissen seines Lebens, sein Haus „Wahnfried“ in Bayreuth, seine Kleidung nicht so gut in das Gesamtkunstwerk einbeziehen, wie bei der Aufführung Malerei und Maschinerie über der Schulung von Sängern und Orchester nicht vergessen werden?

Denn hierin zeigt sich seine Eigenheit am stärksten — und zugleich seine Zugehörigkeit zu den führenden Geistern seiner Zeit. Aus der Vereinzelung wollen sie alle zur Vereinheitlichung; von dem Schwelgen in losen Momenten streben sie zu einer großen Komposition. Dies Streben verdichtet sich am klarsten in Wagners Kunstlehre.

Auch sie hat eine Grundlage in romantischen Anschauungen. Mit Schlegel und Tieck, mit Arnim und Brentano teilt Wagner die fast abergläubische Verehrung der Volkspoesie. Alle echte Kunst beruht auf der Thätigkeit des ganzen Volkes. Den Künstler kennzeichnet innerhalb der Gemeinschaft nur die gesteigerte Kraft des Empfängnisvermögens; aber der eigentliche Dichter selbst von Shake-

speares Dramen bleibt die Genossenschaft der Schauspieler: der Autor verdichtete nur die künstlerischen Anregungen zum bewußten Kunstwerk. Und selbst bei der Aufführung noch sind die Mitwirkenden und im idealen Sinne auch die Zuhörer Mitschöpfer des Werkes.

Die breiteste Gemeinschaft ist die des Volkes. Als Gesamtwerk bringt dies den Mythos hervor. Deshalb ist das Werk des auf breitester nationaler Basis stehenden Dichters zu bezeichnen als „der aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigte, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundene und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Mythos“. Die dem „gegenwärtigen Leben“ entsprechende Neuerfindung ist notwendig, damit die Gesamtheit des Volkes aus ihren jetzigen Empfindungen heraus das Drama mitfühlen, miterleben und auf diese Weise miterschaffen kann.

Romantisch wie diese Überschätzung der unbewußten Dichterthätigkeit des Volkes ist auch Wagners Liebhaberei für überkühn symmetrische Anordnungen, die Siegfried und Christus oder wieder Jesus und Apollon oder gar Buddha und Luther fast mit der Kühnheit eines Novalis zu Gruppen arrangiert; dann die an der Oberfläche der Worte dilettantisch herumspielenden Etymologien; endlich aber auch weithin leuchtende Aphorismen antithetischer Natur, die im „Athenäum“ hätten stehen mögen: „Das Leben ist die unbewußte Notwendigkeit, die Kunst die erkannte“. Aber ganz unromantisch ist sein energisches Herausarbeiten der Technik. Je mehr er sich in seine Centralaufgabe versenkte, ein Nationaltheater als Mittelpunkt der künstlerischen Volkserziehung zu organisieren, desto stärker ward auch seine Kunstlehre vom romantischen Spiel zu einer praktischen Anwendung folgerichtiger Sätze übergeführt. Und insofern bedeutet seine Annäherung an die Romantik doch auch eine Überwindung ihrer Formlosigkeit.

Auch hier gilt es ihm, das Einzelne aus seiner Isolierung zu befreien. Die einzelne Melodie ist nur Lebensäußerung eines Moments; sie wird eingegliedert in die „unendliche Melodie“ des Gesamtwerks, das durch Verspinnen und Verweben der Leitmotive zur übersichtlichen Einheitlichkeit gebracht wird. Aber auch die Gesamtmelodie des einzelnen Musikdramas ist organisch hervorgegangen aus der „mütterlichen Urmelodie“, die das Volk selbst mit seiner Sprache schuf. Der Komponist hat nur „den ihm zu Gebote

stehenden Sprachausdruck zur überzeugendsten Fülle der Melodie zu steigern". Aus dem Sprachstoff hebt er zur Verwirklichung seiner dichterischen Absicht zunächst die Versmelodie heraus, und diese vervollkommnet er durch die musikalische Aufhöhung der Accente. Nichts konnte Wagner also entschiedener verurteilen als jene „sprachbeleidigende" Rücksichtslosigkeit, mit der frühere Komponisten die Betonung der Sprache zu Gunsten ihrer Melodien vergewaltigt hatten. Die Sprache und die Musik waren in der Urzeit verbrüdert; jetzt waren sie so weit getrennt wie möglich: Wagner führt Mendelssohns „Lieder ohne Worte" als klassisches Symptom an, wir könnten an die unmusikalische, ja antimusikalische Lyrik so bedeutender Dichter wie Immermann, Grillparzer, Gottfried Keller erinnern. Es gilt Sprache und Musik wieder zu vermählen, zu vermählen aber auch mit ihren ursprünglichen Geschwistern, dem Tanz, der Mimik; und so kommt Wagner folgerecht zu seinem „Kunstwerk der Zukunft", dessen Gegenwart er in Bayreuth noch erleben durfte.

Fragt man nun nach der praktischen Verwirklichung dieses mit bewunderswürdigster Folgerichtigkeit und Energie entwickelten und bis ins einzelne durchdachten Programms, so ist nochmals daran zu erinnern, wie schwer gerade um dieser von Wagner betonten Einheitlichkeit willen der „tonvermählte Dichter" nur nach seinen Versen zu beurteilen ist. Wagen wir es doch, so müssen wir auch wagen auszusprechen, daß er in seinen Dichtungen die Höhe der eigenen Forderungen so wenig erreicht hat, wie etwa der in mancher Hinsicht ihm vergleichbare Klopstock. Die Sprache hat er schließlich von seinem Standpunkt aus kaum weniger gewaltthätig angefaßt als die Verfasser schlechter alter Libretti. Es war die Urmelodie aus dem Sprachmaterial doch nicht mehr so leicht herauszuhören, das Jahrhunderte glättend und verwüstend über sich hatte ergehen lassen, und wenn er etwa aus verwitterten Worten mit Hilfe falscher Etymologien die „wurzelhaft syllabische Melodie" der Rheintöchter bildete, lenkte er ganz in die Pfade romantischer Sprachrätselei ein. Auch die Erneuerung des Stabreims, so eingehend Wagner sie aus dem Wesen der deutschen Sprache rechtfertigt, entspricht zu wenig ihrem „gegenwärtigen Leben" und bleibt eine jener störenden Absichtlichkeiten, an denen die dichterische Produktion des ganzen Zeitraums leidet. Nicht minder hat Wagner oft den Endreim vergewaltigt; besonders aber bleibt

die Wortwahl mit ihren häufig veralteten oder sprachwidrig neugebildeten, zuweilen schwer verständlichen Elementen oft eine störende Scheidewand zwischen dem Dichter und der unbefangenen Aufnahme des Publikums. Eine übereifrige Jüngerschaft hat gerade hier Geheimnisse genialster Inspiration gesucht und gefunden und in der Analyse der Vokal- und Konsonantenklänge eine Art überromantischer Kabbala getrieben. Uns scheint Wagner als Dichter bewundernswerter, wo er wirklich dem Strom der Sprache folgt, wie in dem hinreißenden Schluß des „Tristan", oder vor allem in den köstlichen „Meistersingern", die als Ganzes in die kleine, sehr kleine Reihe echter deutscher Lustspiele von dauernder Bedeutung zu stellen sind.

In der Wahl der Fabel wandte sich Wagner bewußt von historischen zu mythologischen Stoffen. „Rienzi" und andere Motive gehörten noch der Geschichte an; dann aber setzte er in seinem theoretischen Hauptwerk „Oper und Drama" (1852) auseinander, daß das historische Drama um seiner „Treue" willen nichtig sei. Das einzelne historische Faktum bleibt für seine Auffassung immer etwas Isoliertes, eine einzelne, ob auch in sich rhythmisch gegliederte Melodie; von hier will er zu der unendlichen Melodie ewiger Typen aufsteigen, wie sie ihm, national bedingt, im Mythus vorliegen. Eine jede Hauptgestalt seiner Dramen hat er selbst so erklärt: den „Fliegenden Holländer" (1843) als den mythischen Helden der Sehnsucht nach Ruhe, „Tannhäuser" (1845) als den von Sehnsucht nach dem Leben erfüllten Künstler, Hans Sachs in den „Meistersingern" (1862) als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Zeitgeistes, „Lohengrin" (1847) als den Typus des „eigentlich einzigen tragischen Stoffes der Gegenwart": des Verlangens nach voller Verwirklichung der Liebe, wie sie dem „Übermenschen" doch nicht gegönnt ist; und entsprechend Senta und besonders Elsa. In den Nibelungendramen und im „Parsifal" ersetzen philosophische Mythologeme Schopenhauers oder eigenartig umgeformte Gedanken des christlichen Dogmas die alten Mythen, an deren Stelle sie sich gedrängt haben; und die philosophische Sprache der Götter und Helden („du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit") wirkt kaum weniger anachronistisch als die Spekulationen der von Wagner hart mitgenommenen Nibelungen Hebbels. Überhaupt ist aber zu sagen, daß durch diese allzu abstrakte, sublimierte Auffassung seine Gestalten durchweg die individuelle Lebenswahrheit

einbüßten, die etwa Goethes Prometheus oder Faust bei aller typischen Bedeutung behielten; und ging das weniger aus einem Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft als aus einer Theorie hervor, die durch äußerste Gemeingültigkeit den Figuren die Möglichkeit wahren wollte, aus großer Entfernung angeschaut zu werden, so hat dann eben die Theorie hier wie bei den Romantikern so oft die Praxis tief geschädigt. Die Allgemeinheit solcher Gestalten wie etwa Gurnemanz im „Parsifal“ erinnert fast an Fouqués blasse Umrisse, während die individuell gedachte, aber nicht lebendig gewordene Abstraktion einer Kundry oder eines Amfortas immerhin neben die ebenfalls allzu „gläsernen“ Gestalten mancher Dramen Hebbels zu stellen sind, in deren Inneres man so klar hineinblickt, daß alle Illusion verloren geht, als flösse Blut in ihren Adern.

Aber deshalb hat Wagner doch nicht zu den Dichtern gehört, die nur mit dem Kopfe schufen. Einer merkwürdig sicher rechnenden Intelligenz stand eine leidenschaftliche „Empfängnisfähigkeit“ zur Seite. Die Empörung gegen sociale Zustände, unter denen alles öffentliche Leben litt, hatte Wagner zum Revolutionär gemacht. Der Anblick der Pariser Schuljugend, die am Schlußtag der Ausstellung (1867) in den Palast strömte, zwang ihm Thränen und Schluchzen ab; so fühlte er die Entfremdung dieser Menschheit von seinen Idealen. Er vermochte das Volk geradezu zu definieren als „alle diejenigen, welche Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen, oder sie in ihr begriffen fühlen“. Er war auch ein „guter Hasser“ wie sein Zeitgenosse Bismarck; und vor allem in den Jahren seines Erfolges traten die subjektiven Begrenztheiten seines Wesens störend hervor: eine bittere Gehässigkeit, die jeden prinzipiellen Gegner, ja eigentlich jeden Nichtanhänger als persönlichen Feind behandelte und sich nicht scheute, von einem Moltke in demselben Ton ironischer Überlegenheit zu reden wie von obskuren Journalisten; eine Neigung, die Bedeutung der Meister lediglich nach ihrem Verhältnis zu ihm abzuschätzen und Liszt himmelhoch über den „schwülstigen Schumann“ oder den ignorierten Brahms zu erheben; eine undankbare Zurückschiebung oder auch Anfeindung früherer Gönner und Helfer. All dies hat eine auch auf die persönliche Unbeflecktheit des Meisters eingeschworene Kirchengemeinde als Verleumdung zurückgewiesen; wie Schopenhauer sollte (und soll) auch Richard Wagner wenn nicht ein Gott, so doch min-

destens ein Buddha sein: die vollendete Inkarnation eines künstlerischen Prinzips. Uns scheint auch hier das Leben interessanter als die Abstraktion, und vor allem wahrer. Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen, und wer jahrzehntelang durch Not und Versuchung heldenhaft die Fahne seines Ideals hochhielt, den mag wohl das Bewußtsein der Macht am Schluß mit einer Lust erfüllen, die lange begehrte Vernichtung aller Feinde, aller Gleichgültigen noch selbst zu erreichen. Auch diese Dissonanzen gehören in die Urmelodie seiner Persönlichkeit und seines Lebens hinein.

Welche Bedeutung starken Jahrgängen zukommt, oder, deutlicher ausgedrückt, wie mächtig die Tendenzen der Zeit selbst auf weit auseinander liegende Individualitäten wirken, das wird klar, wenn wir neben Richard Wagner Friedrich Hebbel (1813—1863) stellen. Sie waren einander entschieden antipathisch: Wagner hat Hebbels „Nibelungen" verhöhnt, und Hebbel fand Wagners Theorie von Mythus und Oper „abgeschmackt". Für des Musikers glühendes Verlangen nach voll instrumentierter Dekoration auch des äußeren Lebens hätte der Dichter so wenig Verständnis gehabt wie der Komponist für das leidenschaftlich zehrende Grübeln des großen Aphoristikers. Wagner war der geborene Revolutionär, wenn er sich auch mit den Jahren immer mehr konservativer Denkart anpaßte; Hebbel war ein ausgesprochener Konservativer, der an den Autoritäten hing und die Menge verachtete. Und dennoch — wie viel Übereinstimmungen zwingt die Zeit diesen Antipoden auf! In beider Kunsttheorie nimmt der Mythus eine centrale Stellung ein; beide schaffen aus der Doktrin heraus und legen auf die Formgebung ein sehr großes Gewicht, während die Anschauung zurücktritt. Beide fühlen das Bedürfnis, das einzelne Kunstwerk aus seiner Isolierung zu befreien und eine „unendliche Melodie" durch den ganzen Cyklus hindurchzuführen; beide sind Dramatiker, denen das Lyrische leicht, das Epische fast immer mißlingt. Und in der Gesamthaltung der Persönlichkeit bildet bei beiden den festen Kern jener geniale Egoismus, der um seiner Aufgabe willen den Künstler zu allem berechtigt glaubt und keine Pflichten anerkennt, die dieser zuwiderlaufen: sich zum Schöpfer großer Werke zu bilden. Eine Art geistiger Hofhaltung, ein heftiges Ausnutzen der Freunde (das freilich bei Hebbel mehr geistiger, bei Wagner mehr materieller Art ist); eine starke Verachtung fremder Richtungen geht damit Hand in Hand. Wagner ist unmittelbarer von patriotischen Absichten

beseelt, die bei Hebbel mehr indirekt hervortreten, jedoch keineswegs fehlen: das Bedürfnis nach Neuschöpfung deutscher Kunst und vor allem nach Reformierung des deutschen Theaters aber teilen beide. Und sogar ihr Leben zeigt Ähnlichkeit im Gesamtverlauf. Beiden eignete neben entschiedenstem Idealismus eine merkwürdig weltläufige, gewandte Art, sich zum Herrn der Situation zu machen, Gönner zu gewinnen und zu behalten, ihr Lebensideal zu erzwingen — eine Gewandtheit, die dem dritten im Bunde, Otto Ludwig, leider so völlig abging. Wagner wie Hebbel verdanken es neben größeren Eigenschaften auch diesem Talent, wenn ihre Lebensbahn nach bedrückenden Anfängen eine stark und stetig aufsteigende Richtung zeigt.

Friedrich Hebbel (geb. 18. März 1813) ist ein Sohn Schleswig-Holsteins, einer der vielen bedeutenden Männer, die das stammverwandte, meerumschlungene Land damals zum Stolz Deutschlands hervorbrachte. Jenem Norderdithmarschen gehört er an, in dem der alte friesische Reckentrotz eine innere zarte Empfindsamkeit, wie sie bei Klaus Groth am hellsten hervortritt, gegen die Außenwelt mit harter Schale zu umkleiden liebt. Hebbels Vater, ein verarmter Maurermeister, war so, wie Meister Anton (in „Maria Magdalene"), ein harter und starrer Pharisäer geworden, der in dem Landflecken Wesselburen freudlos, ja freudenfeindlich saß, sich mit der asketischen Erinnerung an früheren Wohlstand zu immer größerer Verbitterung aufstachelte und in dem Stolz auf eine bis ins Äußerste getriebene strenge Rechtlichkeit und Ehrlichkeit die einzige Entschädigung für alles, was die Welt ihm versagte, fand. Die gute Mutter konnte den beiden Jungen dies düstere Heim nicht aufhellen. Mehr als der Hunger, der sich auch wohl anmeldete, hat diese lichtlose Atmosphäre auf die Seele des Knaben gedrückt und wie Herder hat er diese Einwirkungen nie völlig überwunden. Das erste Gedicht, das einschlug, war Bürgers „Lenore", mit seiner düstern, unheimlichen Färbung nur zu gut in diese Gemütsstimmung passend und daher vom stärksten Eindruck: „Wonne, Wehmut, Leben, Tod, alles auf einmal, ein Urgefühl." Sehr stark wirkte auch die Leidensgeschichte Christi auf das empfängliche Gemüt des Knaben; noch spät reflektiert sich der Eindruck in dem Plan eines Christus-Dramas.

Vierzehnjährig kam der seiner Umgebung bewußt weit überlegene Knabe als Schreiber zu dem Kirchspielvogt. In noch verletzenderer Weise wiederholten sich die Erlebnisse seiner Kindheit.

Der Vogt Mohr war, so scheint es, kein böser Mann, aber wie Hebbels Vater erfüllt von einer harten, grausamen Abneigung gegen Illusionen: dem hochstehenden Gemüt die Niedrigkeit seiner äußeren Lage fühlbar zu machen, schien ihm wohl pädagogische Pflicht. Hebbel las mit Leidenschaft und datierte seine dichterische Erweckung von der Lektüre von Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch". Uns Heutigen erscheint sie keineswegs die Krone von Uhlands Gedichten (auch nicht das „Glück von Edenhall", das Hebbel später am höchsten stellt), aber für die ringende Dichterseele ward gerade dies Stück mit seiner typisierenden Charakterzeichnung, mit seiner Moralisierung einer rein anekdotischen Handlung, mit seiner nachdrücklichen Schlußpointe vorbildlich. Er schickt schon poetische Arbeiten in Lokalblätter. Um so schroffer meint sein Vorgesetzter ihn in die gebührende Stellung herabzwingen zu müssen, an den Dienstbotentisch, unter das Gesinde. Ohnmächtig empört sich der Stolz des jungen Dichters. Für ihn ist aber dies Erlebnis, die Verletzung des idealen Gefühls, die Schändung des berechtigten Stolzes ein Mittelpunkt der dramatischen Schöpfung geworden.

Endlich kommt Rettung. Die unbedeutende Romanschriftstellerin Amalie Schoppe (1791—1858) nimmt sich seiner an — wieder nicht, ohne ihn die Last ihrer Wohlthat zuweilen drückend empfinden zu lassen; dennoch hätte Hebbel der gutmütigen Freundin, ohne deren Hilfe ihr genialer Landsmann vielleicht versunken wäre, etwas mehr Dankbarkeit bewahren können, als er that. Hebbel kommt vom Land in die Großstadt Hamburg (1835) — eine Notwendigkeit für ihn, der nach seinem späteren Wort „Menschen verzehrte", für den anregender Umgang, die Beobachtung verwickelter Kulturverhältnisse, die Möglichkeit direkter Wirkung Lebensbedürfnis war.

In leidenschaftlicher Arbeit holte er nach, was ihm an wissenschaftlicher Vorbildung fehlte und studierte dann in Heidelberg und München.

Hier fand er die Keime seiner meisten Werke, der „Judith", der „Maria Magdalene", der „Genoveva", des „Diamanten". Einige Erzählungen führte er hier schon aus. „Anna" stammt bereits aus Hamburg, nun folgte die vergebliche Humoreske „Schnock" und der „Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd". Diese Gruppe ward später durch fünf weitere Erzählungen vervollständigt. Unter dem Einfluß von Tiecks Auffassung der Novelle

suchen sie alle in ihren paradoxen Wendungen die „unergründlichen Verschlingungen des Lebens“ nachzubilden. Die Technik verbessert sich wohl von der losen Anekdotenkette des „Schnock“ bis zu der strengen Geschlossenheit der „Kuh“; aber die Anlage bleibt immer dieselbe: ein einzelner Charakterzug (wie Schlägels Selbstquälerei) oder ein einzelnes Motiv (wie die Wirkung von Matteos Häßlichkeit) wird mit gehäuften Zügen bis ins Ungeheuerliche gesteigert. Die wirre Kunst der Durchführung erinnert bei „Matteo“ oder der „Kuh“ an jene Anekdote von Lionardo da Vinci, der ein Garnknäuel so kunstvoll gezeichnet haben soll, daß man den Faden von Anfang bis zu Ende verfolgen konnte: viel Kunst — und das Ganze doch nur ein Knäuel!

Er reist nach Heidelberg, München, Stuttgart, kehrt (1839) nach Hamburg zurück und kommt auch zu Gutzkow in wechselnde Beziehungen, die schließlich doch in entschiedenste Feindschaft auslaufen sollten. Gutzkows „Saul“ veranlaßt Hebbels erstes Drama: wie Lessing mit „Emilia Galotti“ den Corneille, wollte er mit „Judith“ eine von ihm prinzipiell verworfene Auffassung des Dramas praktisch widerlegen. Es wird (1840) in Berlin und Hamburg aufgeführt und erregt leidenschaftliche Diskussionen. In Wien parodiert es Nestroy mit triumphierendem Witz, anderswo erweckte es Hoffnungen auf einen „Messias der deutschen Tragödie“. Mit dem Selbstgefühl eines solchen tritt der gedrückte Jüngling von ehemals nun auch theoretisch in der Vorrede zu „Genoveva“, dem gereimten Vorspiel zum „Diamanten“ (1841), der Auseinandersetzung „Mein Wort über das Drama“ auf. König Christian VIII. stattet seinen Unterthan mit einem ansehnlichen Reisestipendium aus. Zuerst zieht der Kulturpoet nach Paris, wo sein ganzer Gesichtskreis eine bedeutsame Erweiterung erfuhr und wo seine Anschauungen über die Kunst und die Welt zu dauernder Festigung gelangten; die ununterbrochenen lebhaften Gespräche mit einem gescheiten Mann von großer Bildung und Welterfahrung, Felix Bamberg, der später sein Leben beschrieben und seine unschätzbaren Tagebücher und Briefe herausgegeben hat, mußten den Durchbruch unklar ringender Vorstellungen wesentlich fördern. Als Stadt rief Paris in Hebbel nicht so lebhafte Eindrücke hervor wie Rom (1844).

Nach der Rückkehr nahm Hebbel (1845) in Wien seinen dauernden Wohnsitz. Hier war ihm alles Glück gegönnt, das er er-

sehnen konnte. Zwar blieb sein Verhältnis zu den eigentlichen Schriftstellerkreisen der Stadt kühl: Grillparzer lehnte ihn ab, Halm wurde von Hebbel verachtet, Laube als intriganter Feind angesehen; auch mit Dingelstedt glückte keine dauernde Harmonie. Aber aus der Gelehrtenwelt und der „Gesellschaft" bildete sich nach und nach um Hebbel ein Kreis treuer Verehrer. Und siegreich breitete sich sein Ansehen über Deutschland aus; für die Jugend ward er bald ein vielverehrter Prophet, so heftig auch die maßgebenden Kritiker wie Wolfgang Menzel, Gutzkow, Auerbach ihn aus verschiedenen Motiven bekämpften. Nur die verrufene „Berliner" Kritik bemühte sich verdienstvoll um das Verständnis seiner Werke, der hegelianische Kritiker Rötscher vor allem. — Gleich sein Einzug in Wien ward durch eine für den Geniekultus jener Epoche bezeichnende Scene eröffnet. Zwei junge polnische Edelleute laden ihn zu sich ein und nehmen ihn mit dem wildesten Enthusiasmus auf: „Dann gab's eine wilde Nacht, kostbares Essen, Fasanen und Rebhühner, Champagner, Toaste auf den Knieen vor mir ausgebracht, und weil dritte Personen hinzukamen, fortwährendes leidenschaftliches Recitieren und Interpretieren der ‚Judith' und der ‚Genoveva'".

Wichtiger als dies bedenkliche Anschwärmen war für den Dichter die Hochachtung, die er gerade in den angesehensten Kreisen der österreichischen Hauptstadt genoß. Freilich trug neben seiner vornehmen, von aller journalistischen Art und Unart weit entfernten Haltung auch seine entschieden konservative Gesinnung und seine Abneigung gegen die revolutionäre Tendenzpoesie nicht wenig zu dieser Gunst bei; war er doch der Sprecher einer Deputation, die in den Revolutionstagen dem Kaiser und den Erzherzogen die Gesinnungen der „Wohlgesinnten" ausdrücken sollte. — Das meiste Glück aber erwuchs ihm aus seiner Ehe. Bald nach seiner Ankunft in Wien hatte er sich mit der Schauspielerin Christine Enghaus verheiratet. Es war keine blinde Liebe, die ihn bezwang; zu aufrichtiger Zuneigung trat die Empfindung, daß nur dieser Schritt ihn retten könne. Mit grausamer Energie löste er ein Verhältnis, das ihn lange Jahre, seit den ersten Hamburger Tagen, an ein armes, gutes Mädchen, Elise Lensing, gefesselt hatte; die Kinder aus dieser freien Verbindung waren freilich beide tot. „Jedes Opfer darf man bringen", schrieb er an Bamberg, „nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn dies Leben einen Zweck hat außer dem, zu Ende geführt zu werden." Er leugnet ein andermal, daß irgend

eine Verpflichtung gelten könne, die der höchsten Pflicht des Künstlers widerstreitet. Gewiß kann man anders urteilen, aber bei einer Natur von dem eisernen Zusammenschluß Hebbels war die Moral, die er entwickelte, nichts anderes als ein Motivieren innerer Notwendigkeit. „Große Menschen", schrieb er in sein Tagebuch, „werden immer Egoisten heißen. Ihr Ich verschlingt alle anderen Individualitäten, die ihm nahe kommen, und diese halten nun das Natürliche und Unvermeidliche, das einfach aus dem Kraftverhältnis hervorgeht, für Absicht." Seine Naivetät geht dabei so weit, daß er Elisen heftig zürnt, weil sie ihn nicht freigeben will. Das arme Opfer war zu beklagen; was aber Hebbel thun konnte, um seinen Schritt durch sein ganzes Leben zu rechtfertigen, das hat er gethan. Der Mann, der wild und oft wüst durch das Leben gestürmt war, ward ein von Dankbarkeit und zärtlicher Sorge überströmender Gatte, der rührend liebevolle Vater seines Töchterchens, in dem stillen Frieden seiner Wohnung und dem ländlichen Behagen eines Landsitzes bei Gmunden ein glücklicher Mensch, der mit seinem Eichkätzchen und seinen Vögeln idyllisch spielte und mehr und mehr sich „vor der Welt ohne Haß verschloß". Herzlich und rührend schreibt er an seinen Biographen Emil Kuh:

> Wenn ich des Morgens erwache und den ersten Laut meiner Frau und meines Kindes vernehme, so kann ich mich freuen, daß mir die Thränen ins Auge treten; wenn ich meine Schale Kaffee trinke, so habe ich einen großen Genuß, wenn ich meinen Spaziergang mache, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich allein Beine hätte . . . . Dabei komme ich mir gar nicht genügsam und demütig vor, sondern ich fühle mich überschwenglich mit allem, was ich als Mensch verlangen kann, gesegnet und ich habe auch alle Ursache dazu, denn ich habe eine Frau, in der Gemüt und Seele fast verleiblicht sind, ich habe ein Kind, das sich aufs liebenswürdigste entwickelt, ich habe Freunde in allen Kreisen und ich brauche nicht ängstlich mehr für die Zukunft zu sorgen.

Dazu kamen Auszeichnungen von allen Seiten, besonders seit der Aufführung der „Nibelungen" (1861); sie brachte ihm auch den Schillerpreis, den der Dichter, schon auf dem Sterbelager, mit den melancholischen Worten begrüßte: „Das ist Menschenlos: bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher". Besonders mußte es den treuen Verehrer der Klassiker erfreuen, daß der Großherzog von Weimar ihn als ihren Nachfolger in seine Musenstadt zu ziehen suchte. Nach so stolzen Erfolgen, zufrieden und hoffend, starb Hebbel am 13. Dezember 1863; der angefangene „Demetrius" blieb wie der seines großen Vorgängers unvollendet am Bett des Toten liegen.

Wie bei den Romantikern empfängt auch bei Hebbel die Produktion volle Beleuchtung nur aus seiner Kunstlehre, weil sie mit dieser untrennbar verwachsen ist. Hebbel erscheint bei oberflächlicher Betrachtung als ein Künstler von durchaus berechnender, reflektierter Art; und sicher ist er von eigentlich naiven Dichtergemütern wie etwa Justinus Kerner und Eduard Mörike gründlich verschieden. Wie hätte auch in der dumpfen Treibhausluft seiner Jugend, die alle höheren Regungen in den engsten Raum drängte und dadurch die Bruthitze der Entwickelung noch steigerte, eine wirkliche Unbefangenheit aufkommen können! Aber schon seine äußere Erscheinung zeigt einen Mann voll bewegten Innenlebens, keinen kalten Rechner wie Müllner oder Gutzkow:

> Hebbel war schlank und ziemlich hoch von Gestalt; sein Gliederbau schien auf Unkosten des Kopfes zu zart ausgefallen und nur dazu da, diesen Kopf zu tragen; unter der hohen, wie in durchsichtigem Marmor gemeißelten Stirn leuchteten die blauen Augen, mild bei ruhigem Gespräche, bei erregtem feuchteten sie sich dunkel glänzend an; Nase und Mund deuteten auf Sinnlichkeit; die etwas bleichen, zart geröteten Wangen gaben dem durch ein starkes Kinn männlich abgeschlossenen Gesichte eine gewisse Breite, und wenn man ihn ansah, hatte man stets den Eindruck, ins Helle zu schauen. Er hatte eine seelenvolle Stimme, die sich, je nach dem Gehalt seiner Rede, vom Gefälligen bis zum Gewaltigen steigern konnte.

Den zu schweren Kopf kennen wir schon — es ist die typische Stirn der Schriftsteller dieser Epoche; die sinnlichen Lippen teilt er mit Heine und mit Reuter; aber die Augen und die Stimme, diese am meisten seelischen Teile der Erscheinung, deuten über die Zeitgenossen hinaus in die Zeit der tiefen Seher! — Und nun hören wir gar, wie Emil Kuh seine Haltung beim Dichten schildert:

> Den produzierenden Hebbel erblicken, war das Bild eines Traumwandelnden sehen. Sein Anblick hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beseligten. Er neigte sein Haupt tief herab, wie eine dem warmen Sommerregen hingegebene Pflanze. Die Arme vor der Brust ineinandergelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des schauenden Menschen um den Mund, so schritt er durch die Straßen Wiens, durch das Gehölz des Praters oder durch die Laubgänge des Augartens. Sogar das Teufelswetter des Oktobers konnte ihm nichts anhaben, wenn er im Bildersegen untergetaucht war. Das Gewühl und Getöse der Großstadt störte den visionären Spaziergänger niemals, und die berüchtigte Windsbraut Wiens, wie sie auch in den Baumkronen der gewaltigen Praterstämme wühlte und knirschte, weckte ihn nicht aus seiner Weltvergessenheit auf. Sprach ihn aber jemand an, dann entfuhr ihm der heftigste Laut der Abwehr. Manchmal überhörte er die Anrede und schwankte, leise singend, vorbei.

Das vollkommenste Bild eines Sehers aus den primitivsten Zeiten, der sich nur als ein Gefäß höherer Inspirationen fühlte! Er hört beim Dichten Melodien, er hat Gesichtserscheinungen, bei dem ersten Akt seiner Genoveva habe ihm beständig die Farbe eines Herbstmorgens vorgeschwebt, beim Herodes vom Anfang bis zum Ende das brennendste Rot. Als er den Epilog zur Genoveva dichtete, da habe er eine angeschossene Taube fliegen sehen ....

Und daneben wieder so viel von der Überklarheit seiner Zeit, bis zur eigenen Beängstigung:

> Dies steht so klar vor meinem Geist,
> Daß, wenn ich's minder hell erblickte,
> Das Werk vielleicht mir besser glückte! —

Wiederholt hat Hebbel selbst über die Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion in der Kunst gehandelt. Hier steckt der Schlüssel seiner ganzen dichterischen Eigenart, hier seine Verbindung mit der Kunst seiner Zeitgenossen und sein Gegensatz zu ihr.

Hebbels Produktion ist nicht, wie die der meisten echten Künstler, aus einem naiven Bedürfnis des Nachschaffens erwachsen. Was ihn erregte, war die Stimmung, in die fremde Dichtungen ihn versetzten: Bürgers Lenore, des Sängers Fluch, das Glück von Edenhall, auch Berichte wie die Leidensgeschichte Christi. In solcher poetisch gesteigerten Stimmung wurden ihm plötzlich Dinge klar, deren Verworrenheit ihn bisher geängstigt hatte. Er fand in der prägnanten Erzählung des Dichters eine symbolische Erklärung für zahllose Einzelfälle, die ihn bisher in ihrer dunklen Massenhaftigkeit bedrängt hatten. Er begehrt nun nach dieser Stimmung um dieses Lohnes willen. Mit dieser Auffassung der Poesie als eines Werkzeuges zur Ergründung der Weltgeheimnisse kehrt Hebbel zu der ältesten Anschauung zurück, die in den Urzeiten Poesie und Wissenschaft als Zwillingsgeschwister der Menschheit in die Wiege legte, und zugleich wird er der Vorläufer einer neuen Schule, die in sehr verschiedener Färbung zu dem Experimentalroman Zolas und zu dem Experimentaldrama Ibsens führt.

Hieraus geht jene wunderbare Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion hervor. Das Grübeln, Suchen, Fragen liegt all seiner Produktion zu Grunde. Daher in seinem Stil das Inquisitionswesen, das Zerreiben, wie Erich Schmidt es ausdrückt, die nackte Problemstellung und Formulierung. Die Tagebücher, die der Zweiundzwanzigjährige, seiner künftigen Unsterblichkeit bereits

völlig gewiß, anlegte und in rastloser Arbeit durch sein ganzes Leben fortführte, sind kein Außenwerk, wie etwa Grillparzers Aphorismen, sondern recht eigentlich die Basis aller seiner Schriften; ja kaum ist es übertrieben, wenn ich alle Dichtungen Hebbels nur einen Kommentar zu seinen Tagebüchern nenne. Die Leidenschaft also, mit der Hebbel den großen Rätseln der Weltregierung, des Daseins, der Geschichte, der Kunst nachspürt, steigert sich zur Fieberhitze künstlerischer Eingebung, sobald ihm Gestalten oder Vorgänge begegnen, die zu einer symbolischen Beantwortung jener Fragen geeignet scheinen.

Seine dichterische Praxis, wie sie aus seiner Individualität und aus seiner Kunstlehre hervorgeht, ist diese. Ein starkes Bedürfnis nach Poesie erfüllt sein Leben:

O Muse, die mein Herz bewegt,
Die meine tiefste Kraft erregt,
Mir wird zum Sterben bang und weh,
Wenn ich dich einen Tag nicht seh'.

Was ihm aber vorschwebt, ist nicht ein einfaches intensives Erschauen von Gestalten, wie es E. Th. A. Hoffmann verlangte, sondern ein faustischer Einblick in das, was die Welt im Innersten zusammenhält. „Denken und Darstellen, das sind die zwei verschiedenen Arten der Offenbarung.“ „Die Kunst ist die realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee.“ Wohl erwächst die Dichtung aus der Anschauung und hat es mit dem Leben zu thun; aber nicht ein bloßes Nachschaffen der äußeren Vorgänge strebt sie an, sondern eine Abspiegelung des gesamten Weltgetriebes mit seinen verborgenen Räderwerken. Auf die ganze Welt also soll sich das Auge des Dichters richten; und hier tritt Hebbel zu seiner Zeit in den schroffsten Gegensatz, indem er ein bloßes Abmalen der Gegenwart abwehrt. „Die Erscheinungen und Gestalten, die der Dichter schafft, soll er immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, und überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückbeziehen.“

Insbesondere ist es nun die Aufgabe der lyrischen Poesie, „das menschliche Gemüt im Tiefsten zu erschließen, seine dunkelsten Zustände durch himmelklare Melodien zu erlösen“. Die Weltschmerzdichtung so gut wie die Tendenzpoesie fiel vor dieser Auffassung danieder; Goethes und Uhlands Lyrik bestand. Hebbels eigene lyrische Praxis aber konnte diese Muster nicht erreichen. Sein

Geist ist zu ausschließlich auf Weltprobleme gerichtet; die Lyrik aber hat nach Goethes Lehre und Beispiele den forteilenden Moment zu verewigen, den „Zustand", der nur eben einmal bestanden hat. Jene symbolische Bedeutung, die das Gedicht erlangen soll, indem es die Dissonanzen der Empfindung zur Harmonie verklärt, muß dafür durch ein mühseliges Künsteln an der Form hervorgebracht werden: die möglichst fleckenlose Form soll ein Bild der harmonischen Schönheit geben. Hebbel dachte über die Bedeutung der Form, über ihr Geheimnis, wie er gern sagte, so ernst und tief, daß schon dies allein in einer Periode der Zerfahrenheit und Formverhöhnung ihm das Anrecht auf unsere Dankbarkeit sichern würde. „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit", sagt er einmal. Aber wenn diese Definition den Theoretiker ehrt, so verurteilt sie zugleich den ausübenden Künstler. Fast nirgends erreichen es seine Gedichte, was er forderte, „daß die Gebilde der Kunst wirken wie die der Natur"; fast überall empfindet man, daß er in Prosa gedacht und dann in Verse übersetzt hat; wie denn in seinen Tagebüchern nicht selten die prosaische Fassung später versificierter Epigramme und Gnomen noch vorliegt. Gedichte, die er selbst wegen der Reinheit der äußeren Form und des Wohlklangs aufs lebhafteste bewunderte, wie „Liebeszauber" und „Opfer des Frühlings", sind als Ganzes formlos, weil der schöpferische Atem sie so wenig durchdringt, wie die gekünstelten letzten Poesien Bürgers, auf die dieser nicht minder stolz war; nicht zu rechnen, daß auch im einzelnen die angeblich unerhörte Sprachschönheit von Versen unterbrochen wird, deren Härte die prosaische Grundlage nur zu fühlbar hervortreten läßt:

> Doch, ihn selber kühlend, stehlen
> Sie so viel der holden Glut,
> Als die Blumen, die noch fehlen,
> Zu erwecken nötig thut.

Da Hebbels Dichtung im tiefsten Kern didaktisch ist — freilich als eine Poesie mehr des Lernens als des Lehrens — haben auch hier die gnomischen Stücke den höchsten Wert, einzelne unter den sehr ungleichen Epigrammen freilich mehr, als der gedehnte „Bramine", dessen vielbewunderte Moral ja aus der Quelle stammt und dessen allzu glatte Verse zu der Schärfe der geschilderten Qualen einen schwer erträglichen Gegensatz bilden. Aber reine Lyrik blieb ihm wie Immermann und Grillparzer versagt; und auch seine Balladen (mit Einschluß des gern recitierten „Haideknaben") ver-

mag ich wenigstens nicht den Meisterstücken gleichzustellen, in denen Bürger, Goethe, Uhland die individuelle Stimmung, die Atmosphäre einer einzelnen Begebenheit so unnachahmlich wiederzugeben wußten.

Mit den Gesetzen der epischen Dichtung hat sich Hebbel am wenigsten beschäftigt. Vielleicht war das kein Nachteil; von doktrinären Voraussetzungen unbeirrt kam er so von den verzwickten Erzählungen in Tieckscher Manier zu der einfachen Schlichtheit seines kleinen Epos „Mutter und Kind“ (1859). Mit „Herrmann und Dorothea“ hätte man freilich das anmutige Werkchen schon wegen der viel blasseren Charakterzeichnung nicht vergleichen sollen. Die beiden Ehepaare, der reiche Kaufmann mit seiner melancholischen Gattin, der tüchtige Fuhrmann und seine thätige Frau, sind recht schematisch einander gegenübergestellt, wobei übrigens in der Schilderung des luxuriösen Heims sich Hebbels hyperbolische Art nicht verleugnet. Aber die Anmut der gegenständlichen Erzählung und das warme Gefühl, das der glückliche Gatte und Vater der Schilderung häuslichen Behagens lieh, entschädigt für solche Mängel und macht auch die etwas gewaltsame Art, wie die eigentlich tragisch angelegte Fabel zu friedlichem Behagen umgebogen wird, zu einer liebenswürdigen Schwäche.

Als die höchste Form der Poesie bezeichnet Hebbel mit Entschiedenheit das Drama; es ist ihm der Gipfel der Kunst überhaupt. „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar.“ Den Lebensprozeß — nicht einfach das Leben: vielmehr den Konflikt des Lebens, d. h. der individuellen Lebensbethätigung, mit der dauernden Allgemeinheit. Von hier gelangt Hebbel zu seiner eigentümlichen Auffassung der „Schuld“ und des „Tragischen“. Nicht in dem Inhalt des menschlichen Wollens liegt die dramatische Verschuldung, sondern unmittelbar in dem Willen selbst, „in der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich, so daß es dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert“. Das Wollen selbst ist, wie bei Schopenhauer, Sünde, weil das Individuum durch das Wollen selbst sich stärker geltend zu machen sucht, als die Welt verträgt. Sie bedarf aber dennoch auch wieder der Individualitäten, und gerade hierin liegt die Tragik, daß ein Individuum Dinge vollbringen muß gleichsam im welthistorischen Auftrag, mit deren Vollbringung es sich doch selbst vernichtet. „Das Ärgernis muß kommen, aber wehe dem, durch den es kommt!“ Gerade hierin sieht Hebbel den Unterschied

des neuen von dem alten Drama, „daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt wird“.

Eigentlich giebt es also nur ein tragisches Motiv: den Konflikt des Einzelnen mit der Welt. Da aber diese sich verändert, verändern sich auch die Formen des Konflikts. Für jeden historischen Moment zwar, für jede Weltlage giebt es eigentlich immer nur ein Drama, oder mindestens innerhalb jeder socialen Sphäre nur eins. Aus solchen Erwägungen heraus gelangte Hebbel zu dem Plan eines weltumfassenden dramatischen Cyklus — ein Plan, der uns wieder sowohl Richard Wagner als die Romancyklen Heinses, Novalis', Zolas in Erinnerung bringt. Er dachte in „einer großen Kette von Tragödien den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zu der Natur und zum Sittengesetz, dem wahren wie dem falschen, auszusprechen“. Zu diesem Cyklus gehören „Judith“, „Genoveva“, „Maria Magdalena“, die nur in ihrem Zusammenhang ganz verständlich sind. „Das Trauerspiel in Sizilien“, der „Diamant“ und der „Rubin“ bilden eine andere kleine Kette, die die Richtigkeit der Lebensverhältnisse anschaulich machen soll — ein komischer und tragikomischer Cyklus neben dem tragischen.

Schon der Gedanke des Cyklus hält dem Dichter den „Ideenhintergrund“ immer gegenwärtig. Aber auch sonst mischt sich die Reflexion schon in die Konzeption des Dramas. Wohl sucht er in langer Betrachtung seine Figuren genau kennen zu lernen — das Hauptmittel der großartigen Technik Ibsens — und rühmte sich, wohl zu wissen, welche Eigenheiten die schöne Agnes als Kind hatte, wie der alte Herzog Ernst erzogen worden sei, er kenne die dummen Streiche des Knaben Gyges, und Rhodope habe ihm viele von ihren Träumen erzählt. Aber die Kenntnis der Figuren bleibt ihm Mittel zum Zweck. „Das Hauptvergnügen des Dichters besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen, und von da aus die Welt zu überschauen.“ Immer wieder hebt er es hervor, wie er von seinen Gestalten lerne, wie „in der Kunst das Kind den eigenen Vater erlöst vom ird'schen Dunst“. Aus dieser Sehnsucht, durch seine Figuren erlöst zu werden, ist ja seine ganze Produktion geboren; hierauf beruht für ihn die von ihm oft und stark hervorgehobene befreiende Kraft der Kunst. Er

muß den Schatten Blut zu trinken geben, damit sie ihm wahrsagen. So ist in Hebbel die Leidenschaft des Fragens, die faustische Wißbegier des modernen Menschen zum höchsten Ausdruck gelangt. Aber gerade weil der Dichter mehr verlangte, als die Kunst an sich gewährt, weil sie ihm mehr Mittel war als Zweck, hat er die künstlerische Höhe seines Antipoden Grillparzer nicht erreicht; am Ende hing er doch ab von Kreaturen, die er machte, während der Dichter der „Libussa“ über seinen Gestalten stand.

Der äußere Anlaß zur „Judith“ (1839, erschienen 1841), Gutzkows „Saul“, gab Hebbel zum erstenmal Gelegenheit, seine Ideen über das Drama praktisch zu verwerten, und zugleich ein Stück seiner großen Ideenkette in feste Form zu schmieden.

Ein Hauptproblem zieht sich durch den Cyklus seiner Dramen: er nennt es selbst den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß. Der Gegensatz der beiden Geschlechter ist ja seitdem — vor allem bei Strindberg und seinen Nachfolgern — ein Hauptturmelplatz philosophisch-litterarischer Künste geworden; für Hebbel ist er noch einfach ein Teil der Weltlage, ein Faktor der dauernden Verhältnisse. Zwischen Siegfried und Brünhild wird dieser Kampf zu Ende gefochten; zwischen Judith und Holofernes spielt seine erste Phase. Das männliche Geschlecht vertritt das „echte ursprüngliche Handeln“, das weibliche „das bloße Sich-Selbst-Herausfordern“ — das krampfhafte Steigern zur Unnatur, dem Hebbel auch auf dem Boden der damaligen Frauenbewegung und Frauenlitteratur schroff ablehnend gegenüberstand.

Eine mächtige Natur von völlig ungebrochener Kraft, soll Holofernes die Männlichkeit als solche darstellen, „der erste und letzte Mann der Erde“. Seine ungeheure, nach allen Seiten sich ausreckende Persönlichkeit findet aber ihre Grenzen in der Welt und Zeit, der er angehört. Die grenzenlose Kleinlichkeit dieser Epoche, die der König Nebukadnezar mit den Juden von Bethulien teilt, treibt ihn in maßlose Selbstvergötterung — und dadurch in sein Verhängnis. In dieser Welt ist ihm nur ein Wesen gewachsen: Judith, die keusche, scheue Weiblichkeit, deren Gewalt sie unnahbar macht. Aber die Zeit ist zu niedrig, als daß sie wie eine Jeanne d'Arc tapferen Kriegern begeisternd vorangehen könnte. Sie muß Holofernes mit eigener Hand töten, und um dies zu können, muß sie sich zu einer Handlungsweise aufstacheln, die weit jenseits der Grenzen ihres eigenen Wesens liegt. Nicht bloß Mörderin wird die

Heilige, auch ihr Gefühl selbst verwirrt sich, sie muß sich dem hingeben, den sie haßt — und bewundert, muß ein Kind im Schoß tragen, das den Vater rächen wird, wie das Kind Etzels und Kriemhildens seiner Mutter zum Verderben wird. Holofernes, ganz auf körperliche, sinnliche Kraft gegründet, geht nur körperlich zu Grunde; Judith, die ganz untertauchen wollte in dem Ewigen aus Abscheu vor dieser schmutzigen Welt, muß zu ihrer That durch die Sünde gehen und, tief zerrüttet, durch die That selbst gestraft werden. Beide vernichtet die kleine Welt, die beide verachteten: Holofernes, der sie zerschlägt, Judith, die sie flieht; und übrig bleiben die jämmerlichen Bürger von Bethulien, um ihre Schafe zu weiden und Kohl zu pflanzen.

So groß das gedacht ist, so völlig ist es in der Ausführung mißraten. Der gigantische Holofernes ward zu einem lächerlichen Popanz, der sich in bombastischen Rodomontaden ergeht und sich zum Spaß auf den glühenden Rost legt, um zu fühlen, wie das thut. Judith ist „nur gedacht"; nirgend wird sie lebendig, so ausführlich sie auch jede Regung ihrer Seele uns vordemonstriert. Dazu die unerträglich zugespitzten Reden der verhungernden Bürger, die sich mit Witzchen und Hyperbeln überfüttern; das Ganze übergossen mit einer blutroten Sauce aller erdenklichen Greuel. Selbst die Scenen, die Hebbel später noch gelten lassen wollte, die Volksscenen und die des Propheten (diese letzteren sind wohl das Beste), leiden unter der Maßlosigkeit, der Überdeutlichkeit, mit der der Dichter fortwährend unterstreicht und das Publikum stößt und rüttelt, damit es nur ja recht versteht. Dabei ist eine sichere Bühnenbeherrschung nicht zu verkennen; nur mit zu langen und zu absichtlichen Monologen hat Hebbel hier, wie immer, gesündigt.

Die „Genoveva" (1840) hängt mit der „Judith" und mit „Maria Magdalene" eng zusammen. Sie repräsentieren drei Momente der Weltgeschichte: Altertum, Mittelalter, Gegenwart und damit zugleich fortschreitende Stadien der allgemeinen Gebundenheit. Holofernes wütet über den ganzen „Orbis antiquus"; Genoveva läßt noch immer den Orient in den Occident hineinspielen; die Tischlerfamilie hat nie über den engen Horizont ihres Städtchens hinausgeblickt. Von den Feldherren und Priestern kommen wir zu den Rittern und dann zu den Handwerkern.

„Genoveva ist eigentlich ein zweiter Teil der ‚Judith', er führt das leidende Opfer, die Heilige, vor, wie diese das handelnde,

die Heroine, die tötend stirbt, und beide zusammen schließen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab." Der Wurzel nach ist dies Drama bei Hebbel sogar älter als die „Judith". Aber das Hauptinteresse des Dichters liegt diesmal nicht in der Kontrastierung der Geschlechter, sondern in der Einzelfigur des Golo, obwohl Genovevas Schicksal sicherlich das erregende Moment für die Konzeption des Dramas war.

Wir werden in einen Zeitpunkt maßloser Leidenschaftlichkeit und Begehrlichkeit versetzt. In dieser düsteren Welt steht Genoveva ganz allein. Sie ist wieder eine Einzige, wie fast alle Hauptfiguren Hebbels: wie Holofernes, wie Agnes Bernauerin, „das reinste Opfer der Notwendigkeit", wie Siegfried und Brunhild, „die letzte Riesin und der letzte Riese". Ihre Reinheit soll die Welt entsühnen; damit sie dies aber könne, muß sie das Furchtbarste leiden. Golo, die Verkörperung männlicher Leidenschaft, und Margarete, die leibhaftige weibliche Verderbtheit, müssen die Werkzeuge ihres Verderbens, ihrer Heiligung werden. So spricht (am Schlusse des vierten Aktes) der Geist die dramatische Formel Hebbels in aller Bestimmtheit aus. Diese Formel hätte nun auch wohl mit der herkömmlichen Genoveva-Fabel verwirklicht werden können. Aber es widerstrebte dem Dichter, die Schönheit und Tugend einfach an gegnerischer Schlechtigkeit untergehen zu lassen. Gerade ihre Vollkommenheit selbst muß ihr Schicksal besiegeln. Deshalb darf Golo kein heuchlerischer Lauerer sein, sondern ein Idealist, den nur der Anblick dieser reinen Frau entzünden kann. Wäre sie nur schön und dabei kalt — er bliebe kühl; aber er muß Zeuge sein, wie sie auch der zartesten menschlichen Gefühle voll ist: der Abschied von ihrem Gatten löst von den Lippen der schamhaft verschwiegenen Frau Worte inniger Liebe. Wie nun gerade dies Golo erregt, wie heiße Sinnlichkeit — Hebbel kannte sie nur zu gut, und gerade damals nur zu gut — und ein steigender Idealismus sich wechselseitig entzünden, das ist mit Meisterschaft gemalt. Der Dichter liebt solchen jähen Umschlag; auch sein Judas (im „Christus") sollte der Gläubigste von allen Aposteln sein. Ein wenig wirkt die alte Tradition der Hegelianer nach, die aus These und Antithese die Synthese entstehen lassen; stärker sind die psychologischen Wurzeln dieser Gewohnheit in Hebbels eigener wilder Leidenschaftlichkeit: vom beunruhigendsten Zorn sahen ihn seine Freunde zum sanften Kuß übergehen. — Leider verwickelt sich nun

das Drama in ein langgesponnenes Intriguenspiel. Der Dichter gefällt sich darin, Golo durch alle Situationen zu schleppen, die die Zwiespältigkeit seiner Natur erhellen können, ihn mit Gott und mit einer Teufelin in Zwiesprache zu bringen, mit guten und bösen Dienern und vor allem in endlosen und oft höchst spitzfindig über Schurkenrecht, Nichts und Ehe spintisierenden Monologen mit sich selbst. Genoveva bleibt die fleckenlose Heilige, aber ihr irdisches Dasein vernichten der Kampf, die Entbehrung, endlich die Erregung des Wiedersehns. Die Nebenfiguren sind ziemlich trocken und schematisch gezeichnet; am höchsten stellte Hebbel später auch hier die Prophetenscene, die des tollen Claus: solche Situationen, in denen die Verzückung den Menschen über seine irdische Begrenzung herausreißt, gelingen ihm, weil sie seiner liebsten Erfahrung entsprachen.

Während „Judith" in „körniger Prosa" geschrieben ist, ergeht sich „Genoveva" in melodischen Versen, wie sie Hebbel erst im „Gyges" wieder und dann nicht mehr gelungen sind. Jene Geschmacklosigkeiten und Übertreibungen, die die Zeitgenossen an Grabbe erinnerten, hält aber der Vers so wenig fern wie die Prosa; es heißt von Siegfried, daß er „den Stern der Welt ans Knopfloch heftet wie ein Vergißmeinnicht", und Zeilen kommen vor, deren tragikomische Wirkung gerade durch die starke Absicht des Effekts erreicht wird:

Dann, Ehweib, sei verflucht! (halb schaudernd um) Verflucht? (stark) Verflucht!

Oder:

Das ganze halbe menschliche Geschlecht.

Aber das dritte Glied des Cyklus, „Maria Magdalene" (1844), bedeutet eine Höhe, wie er sie nur noch einmal mit dem „Gyges" erreicht hat. Von den beiden anderen (und dem ebenfalls älteren „Diamant") unterscheidet es sich wesentlich, und Hebbel erkannte wohl, wodurch. Er hat sich hier auf das strengste konzentriert, seiner Versuchung widerstanden, „auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses zu geben", und das Stück ist so recht zum Unterschied von fast allen anderen Werken seines Autors, „ganz Bild, nirgends Gedanke" geworden. Vor allem war er darauf stolz, daß die Figuren alle im Recht seien, selbst Leonhard, der „bloß ein Lump, kein Schuft" sei und aus der Notwendigkeit seiner gemeinen Natur mit einer gewissen Naivetät handelt. Gerade der Tugendstolz einer kleinbürgerlichen Familie ist die Achillesferse, in die die Umgebung ihre vergifteten Pfeile schickt. Meister Anton in

seiner strengen Biederkeit, in seinem eisernen Rechtsgefühl, in dem Trotz seiner Unabhängigkeit wird zum Verhängnis für all die Seinen, die Gattin, den Sohn, die Tochter. Denn die „Welt", die ihn einschließt, hält ihn so eng umklammert, daß er bei der geringsten Bewegung sich die Stirn einstoßen, oder, um Raum zum Atmen zu gewinnen, alle niederdrücken muß. Wie in jener schaudervollen Höhle, in die die indischen Anführer Hunderte von Engländern mit Weib und Kind einsperrten, sind hier in dieser zum Ersticken engen Welt alle aneinandergedrängt; sie bedürfen der Luft, eines freien Momentes — aber bei dem Versuche ersticken sie. Der Vater hat einmal einem Diener der Obrigkeit gegenüber seinen Bürgerstolz herausgekehrt; der Sohn hat sich für die dumpfe Regelmäßigkeit des Lebens im Vaterhause durch einigen Leichtsinn entschädigt, die Tochter hat sich durch den Schein der Liebe zu einem Fehltritt verführen lassen. Aus diesen Vergehungen erwächst die vernichtende Wirkung. Leonhard, der Repräsentant der typischen Niedrigkeit der Welt, könnte noch alle retten; auf den Knieen fleht ihn die durch seine Schuld Gefallene in der mächtigsten Scene des Stückes an, sie „ehrlich zu machen", sie zu sichern vor dem Hohn der Welt und vor dem Fluch des Vaters, der diesen Hohn nicht ertragen könnte; der Sekretär sucht Leonhard zu zwingen — es ist alles vergeblich. Keine Rettung für die Arme. Der Sohn mag sich noch in eine weitere Welt retten, indem er das bißchen „gesicherte Existenz" drangiebt. Clara wird aus der Welt gedrängt, und der auf sie einst so stolze Vater, der sie dazu zwang, versteht die Welt nicht mehr, die lebenslange Ehrlichkeit so lohnt. Aber die Welt handelt nach ihren Gesetzen, und das starke Wollen auch des Bravsten kann sich gegen sie nicht behaupten.

Hebbel hat den Namen eines Realisten nicht annehmen wollen. Nur in der Psychologie sagte er sich Realismus nach; für die Welt gestand er der Phantasie das Recht zu, statt der „bunten Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert", neue zu erfinden; so hat er in den „Nibelungen" die Mythen der Wirklichkeit völlig gleichgestellt. Hier aber ist er Realist im strengsten und höchsten Sinne, und wenig, was unsere Tage als „realistisches Drama" rühmen, kann diesem Meisterstück gleichgestellt werden. Diese Gestalten leben, der Meister Anton vor allem, aber auch die Nebenfiguren bis zu den Polizeidienern herab; fällt hin und wieder einmal Hebbel noch in den Fehler allzu förmlicher Rede — besonders gerade bei Anton

— so überhört man das in dem zwingenden Gang der Entwickelung. Daß ein Vorgang zu Grunde liegt, den Hebbel in München selbst in dem Haus, das er bewohnte, erlebt hat, mag wohl zur Kräftigung der Lebenswahrheit beitragen; die Hauptsache bleibt doch, daß der Dichter sich hier selbst bezwang und seine Figuren zu lebensvollen Menschen machte statt zu Fernrohren in die Welt der Geheimnisse.

Einen zweiten Cyklus bilden die drei komischen Dramen. „Der Diamant“ (1841) ist wichtig durch sein Vorspiel, das Hebbels Kunstlehre im allgemeinen und seine Stellung zu dem damaligen Lustspiel insbesondere energisch formuliert. Bei der Ausführung ist statt der Idee, wie nichtig alles irdische Glück sei, nur ein wirres Hin und Her zu sehen, und die Figuren, die lustig und drollig sein sollen, sind nur burlesk. Humor war Hebbel eben völlig versagt, wie vor allem seine Humoreske „Schnock“ beweist. — Völlig mißlungen ist auch die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien“ (1845). An einem wirklichen Vorgang, den Hebbel in Neapel in der Zeitung las — zwei Gendarmen ermorden ein Mädchen und bezichtigen einen Unschuldigen — wollte Hebbel die grausige Ironie illustrieren, daß der gebotene Schutzherr zum Mörder wird. Tragisch hat er das in seiner berühmtesten Ballade, dem „Haideknaben“, ausgeführt; hier wollte er es tragikomisch auffassen und stellte nur burleske und tragische Momente unvermittelt nebeneinander. — „Der Rubin“ (1851) läßt in der Art der romantischen Spiele reale und märchenhafte Welt durcheinanderrollen. Er hatte das Märchen, das er hier dramatisiert, selbst erfunden. Seine Moral ist, daß nur der sich ein Gut gewinnt, der es wegzuwerfen wagt. Festhalten läßt sich nichts: die List des Diebes, die Willkür des Richters, die Macht des Zufalls bedrohen jeden Augenblick den Besitz und die Existenz selbst; der wahre Bettler ist, wie schon Lessing es aussprach, der wahre König. Der „Rubin“ steht an Möglichkeit der Charaktere, Fülle des bunten Lebens, Übersichtlichkeit der Handlung hoch über dem „Diamanten“; schade, daß gegen Ende die gänzlich überflüssige Erzählung von der schaurigen Unthat des Sultans die heitere Märchenstimmung verdirbt.

Im ganzen wird man den Cyklus der drei Komödien nicht allzu hoch stellen können. Zu deutlich sind sie aus der Doktrin geboren; zu gewaltsam ist die Mischung der Elemente.

Ähnliches gilt von dem mißglückten Trauerspiel „Julia“

(1850). Otto Ludwig hat in einer geistreichen Charakteristik gerade an diesem Stücke die Hauptmängel der Dramaturgie Hebbels aufgewiesen:

> Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch die Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten, die sie sogar sich selbst erzählen. Von einer Steigerung ist nicht die Rede. — Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf. Bei Hebbel wie bei Richard Wagner leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein. — Bei Shakespeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichstes zeigt sich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbels Charaktere sind Tag und Nacht in ihrer vollen Waffenzier; jede seiner Personen ist beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen. Der Charakter ist in jedem bis zur Monomanie gesteigert. Sie wissen alle, daß sie Originale sind, und möchten beileibe nicht anders erscheinen. — Die Charaktere sind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; sie gehen nebeneinander, ohne sich durch Berührung gegenseitig zu modifizieren wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht, der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger. Sie sprechen überhaupt nicht miteinander, nur zu einander: es fehlt der eigentlich dramatische Dialog. — So lange die Charaktere sich episch rüsten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Gespräch, das mehr eine Erzählung ist, in der sich mehrere ablösen, indem sie thun, als sprächen sie miteinander, ist alles herrlich; sowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatischem Dialog kommen soll, wird es absurd.

Man wird besonders in diesem harten Wort den Standpunkt des dramaturgischen Gegners nicht vergessen dürfen, der übrigens an Hebbels Bildern „unnachahmliche Größe und Schönheit“ rühmt; in den meisten Rügen aber hat Otto Ludwig nicht bloß für die „Julia“, sondern für fast alle Dramen Hebbels die großen Mängel der Charakterzeichnung, der Charakterbewegung, der Rede treffend aufgedeckt.

Das kleine Künstlerdrama „Michelangelo“ (1850) ist, trotz Hebbels Ableugnung, wohl doch ein Stück Selbstverteidigung und Abwehr der Kritik. Nach einer alten Anekdote soll der Künstler ein Werk seiner eigenen Hand selbst verstümmelt und vergraben haben, um durch die Urteile der Kunstkenner, die ihn nun mit dem tadellosen Meisterwerk der Antike beschämen wollen, sie selbst zu beschämen. Solche Versuche, die Kenner hinters Licht zu führen, lagen ja auch im Geschmack der Zeitgenossen Hebbels: ich erinnere an Meinholds „Bernsteinhexe“, die Hebbel recensiert hat. Die Anwendung liegt nahe genug und bezieht sich wohl zunächst auf den „Diamant“, den alle Welt ablehnte: wäre er unter Shakespeares

oder Cervantes' Namen überliefert, wie würdet ihr ihn bewundern! Doch verteidigt sich Hebbel durch Michelangelos Mund gleichzeitig gegen den Vorwurf, sich selbst den Größten gleichzustellen; er fühlte sich so weit unter ihnen, wie er sich über Halm und Gutzkow fühlte. — Sehr gelungen ist die Zeichnung Rafaels mit seiner etwas säuerlichen Vornehmheit; auch das Genrebild italienischen Straßenlebens im zweiten Akt ist anmutig und frisch.

Mit „Herodes und Mariamne" (1851) lenkt Hebbel wieder in die Bahn der großen Dramen ein, ohne sich streng in die Idee des alten Cyklus einzuschließen. Hebbel hatte über den Stoff viel nachgedacht; er erklärte ihn für den besten Tragödienstoff, ja für den Typus der tragischen Fabel überhaupt. Daß nach den alten Berichten Herodes, von Haus aus edel, groß, liebenswürdig, durch die Ungunst der Umstände zum finstern Tyrannen gemacht wird, das war ja in der That geradezu das Paradigma für Hebbels tragische Formel. Bei der Bearbeitung aber glitt das Hauptinteresse von Herodes auf Mariamne, wie es von Genoveva auf Golo übergeglitten war.

Herodes, zu allem Guten und Großen angelegt, steht wieder in einer Umgebung voll furchtbarer Unsicherheit. Sein Thron ist bedroht von dem Übermut der Römer, von der Mißstimmung der Frommen im Lande, von den Listen seiner eigenen Verwandten. Ihn zu sichern, ist ihm aber auch um seines Volkes willen Pflicht. Der stark monarchische Dichter, der noch unter dem Eindruck der Revolution stand, bereitet schon hier seine Auffassung der „Agnes Bernauer" vor. — Wäre nun Herodes ein Holofernes, ein herzenskalter Kraftmensch, so möchte er sich leicht behaupten; wäre er ein listiger Kriecher, noch eher. Aber wie Genoveva und Clara geht er gerade an dem Menschlichen seines Wesens zu Grunde. Er liebt seine Gattin leidenschaftlich — und dies Gut zu opfern, ist er nicht im stande. Der Gedanke, sie könne nach seinem Tode andern gehören, foltert ihn; er giebt den Befehl, sie zu töten, falls er selbst von seinem schweren Gang nach Rom nicht heimkehrt. Hierdurch aber fühlt Mariamne, als es ihr verraten wird, sich „zum Ding herabgesetzt", die Menschheit in sich geschändet. Schon vorher hat er ihre Liebe erschüttert, als er ihren Bruder mordete, um sich zu sichern; jetzt stirbt sie ihm völlig ab. Noch sucht sie sich mit dem Gedanken zu trösten, es habe ihn nur das Fieber der gereizten Leidenschaft verwirrt; als aber Herodes, zum zweitenmal abberufen,

den Befehl erneuert, giebt sie ihn ganz auf und stürzt sich durch ein krankhaft gereiztes Benehmen gleichsam absichtlich in das Schwert des argwöhnischen Gatten. — Hebbel meinte in diesem Werke den Begriff der Notwendigkeit, wie es der historischen Tragödie gezieme, aus inneren und äußeren Bedingungen in strengstem Sinne hergeleitet zu haben. Aber die innere Notwendigkeit leidet wieder unter der unpsychologischen Einseitigkeit der Figuren. Wieder ist jeder ganz auf einen Ton gestellt, Alexandra, Mariamnes Mutter, nichts als herrschsüchtige Intrigue, Titus, der Römer, nichts als tadellose Korrektheit, Mariamne selbst nichts als empfindlicher Stolz. Wieder gilt Otto Ludwigs scharfes Wort: „die Charaktere hindern die Figuren im raschen Laufe, indem sie ihnen immer wie Schleppsäbel zwischen die Beine geraten.“ Das zwingt Hebbel, die äußere Notwendigkeit in einem verwickelten Netz von Intriguen und Zufällen zu geben. Trotz der Gebrechlichkeit aller Verhältnisse, die hier wie im „Trauerspiel in Sizilien“ und im „Rubin“ sich vor allem in der Unzuverlässigkeit der Obrigkeiten symbolisiert, trotz der Willkür des Trinkers Antonius (die ausgezeichnet geschildert ist) und des Sieges seines Feindes Octavian könnte Herodes glücklicher Gatte der Mariamne bleiben, wenn sie nichts erführe; und wie kompliziert ist die Maschinerie, die den zweimaligen Verrat des zweimaligen Gebots bewirkt!

Die Unsicherheit der Handlung spiegelt sich in der Sprache ab. Statt der Hyperbeln in „Judith“ und „Genoveva“, statt der gedrungenen, schlagenden Diction in „Maria Magdalene“ begegnen hier in harten, ungelenken Versen entsetzlich prosaische Wendungen:

> Er glaubte die Verpflichtung nicht zu haben . . .
> Und dann vor allem diese Schwiegermutter . . .
> Wenn du dir selbst nur nicht die Grube gräbst! . .

oder: „Bei mir fällt beides weg!“ oder: „Ich hatte Grund dazu!“ und was dergleichen Rückfälle aus dem Pathos in die Zeitungssprache mehr sind. Und der Schluß mit seiner gewaltsamen Einführung von Christi Geburt und dem Mord der unschuldigen Kinder („Ich sehe morgen nach!“) ist wieder groß gedacht, wirkt aber so äußerlich aufgesetzt wie der ähnliche Ausgang der „Nibelungen“!

Es folgt ein neuer Cyklus, den Hebbel aber nicht so bestimmt wie die beiden ersten als Einheit auffaßte. „Agnes Bernauer“, „Gyges“ und „Demetrius“ bewegen sich um die Idee der Sitte als ihre Achse, wie „Judith“, „Genoveva“ und „Maria Magda-

lene“ um die der Keuschheit. Bei dem Stoff der „Agnes“ tauchte diese Idee fast überraschend auf; aber im Grunde lag sie doch schon längst bereit, wie seine Tagebücher zeigen. Die Macht der Sitte wird an den Stärksten gemessen, an den Fürsten. Die Sitte ist nichts als der Ausdruck jener Gebundenheit einer bestimmten Zeit- und Weltlage, in der Hebbel das Fatum des neuen Dramas sah; die Krone ist Symbol des starken Wollens und Vermögens. Und wieder scheitert jedesmal das Wollen an der Gebundenheit der Welt; mögen Liebe, Herrschergefühl oder Unsicherheit gegen die Sitte anprallen — immer kehrt der Stürmende von dieser ehernen Mauer mit zerschlagenem Kopf zurück.

„Agnes Bernauer“ (1851) dreht sich um das Verhältnis des Individuums zum Staat:

> An der Agnes Bernauer kann in meinem Sinn nichts interessieren als das Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt. Daß sie in eine Situation hineingerät, in der sie vernichtet werden muß, wenn sie nicht zurück kann, das ist an ihrem Schicksal einzig und stempelt sie, indem doch auch hier ein Zusammenstoß des absoluten und des positiven Rechtes vorliegt, zur Antigone der modernen Zeit.

Sofern also auch hier das Individuum in dem Konflikt seiner Eigenart mit Zeit und Welt zerrieben wird, ist Hebbels allgemeine Formel erfüllt; das Neue ist, daß „auch die bloße Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also ihre ganz passive bloße Erscheinung auf der höchsten Spitze ohne irgend ein Hinzutreten des Willens den tragischen Konflikt zu entzünden vermag“. Hierdurch wird die arme Agnes, die Märtyrerin ihrer Schönheit, zu „dem reinsten Opfer, das der Notwendigkeit im Lauf aller Jahrhunderte gefallen ist“ — also auch sie wieder eine Einzige, ein Superlativ. Der Notwendigkeit fällt sie zum Opfer — nicht fürstlicher Willkür; denn Notwendigkeit ist die Übereinkunft der Völker, die „das an sich Wertlose stempelt, den Staub über den Staub erhöht“. Hebbel, der sich sonst heftig gegen die Anspielungen auf Zeitverhältnisse (vor allem im Lustspiel) erklärt hat, spricht doch hier „zum Fenster hinaus“, wenn er den Neuerern Herzog Ernsts Worte entgegenschleudert: „Weh dem, der diese Übereinkunft der Völker nicht versteht, Fluch dem, der sie

nicht ehrt!" So hat er denn auch später die Engländer gemeint, wenn Kandaules ironisch die Griechen lobt:

> Ihr laßt
> Die andern alle spinnen und Ihr webt.
> Das giebt ein Netz, wovon kein einziger Faden
> Euch selbst gehört, und das doch Euer ist.

Wenn er in den „Nibelungen" die Hunnen malt — „unheimliches Gesindel, klein und frech" —, so waren die Tschechen, Gegenstand seiner besonderen Antipathie, Modell, und in dem Epyllion „Mutter und Kind" hat er sogar direkt auf das berüchtigte Duell Bezug genommen, in dem der Junker Hans v. Rochow den Generalpolizeidirektor v. Hinckeldey erschoß.

Es ist kein ungünstiges Zeichen, daß Hebbel von jetzt an seiner Individualität in solchen Dingen Raum gewährt zum Trotz seiner Doktrin. Die Periode der starren Rezeptdramatik ist überwunden; auf der Grundlage einer festen Kunstlehre bewegt sich nun freier eine große Persönlichkeit und gestattet sich ein künstlerisches Ausleben. Wie die liebreizende Agnes auf dem Fest mit dem jungen Herzog Albrecht zusammentrifft, das läßt sich in der Zeichnung einer Liebesseligkeit, in die ferne Gewitter hineinblitzen, wohl mit den Scenen vergleichen, in denen Shakespeares Heinrich VIII. die unglückliche Anna Boleyn gewinnt. Wie sie sich in das Gefühl der herzoglichen Würde hineinwächst und dabei doch die Scheu vor dem Übertreten der altgelernten Sitte nie völlig überwindet, wie sie die Herzen auch der strengen Gegner gewinnt und der Notwendigkeit doch nicht Herrin wird, das ist zarter und doch lebenswahrer gemalt, als Hebbel sonst darstellt. Technisch hat er sich die Sache hier leichter gemacht; Theobald, eine an Goethes Brackenburg gemahnende, aber kräftigere Figur, versteckt sich hinter einem Schrank, Agnes lauscht; aber bei dem großen Zug der ganzen Handlung stört das weniger als die ängstliche Maschinerie des „Herodes". Auch die Sprache ist wieder einfacher; nur wenn ein Held zu lange allein bleibt, verirrt er sich noch in die alten Hyperbeln: „Rudolf von Habsburg hätte ein Sandkorn durch geschicktes Wenden und Drehen und unablässiges Umkehren auf klebrigem Boden zum Erdball aufgeschwemmt . . ." Übrigens ist gerade Herzog Ernst, der auch dies spricht, am wenigsten gelungen; so absichtlich der Dichter ihm auch weichere Gefühle, Trauer um die längst verstorbene Gattin, herzliche Liebe zum Sohn zu leihen

sucht, sieht doch der abstrakte Vertreter der Staatsidee überall zu deutlich unter dem Überhang durch.

Wie bei „Judith" krystallisierten sich auch bei der Tragödie „Gyges und sein Ring" (1853) ältere Ideen plötzlich auf einen äußeren Anlaß zum Drama. Er wurde von einem „schöngeistigen Beamten" gefragt, warum er die Geschichte von Kandaules nie dramatisiert habe; sie sei ja für ihn wie gemacht. „Ich antwortete, der Wahrheit gemäß, daß ich sie nicht kenne; der Mann reichte mir den Band von Pierers Lexikon mit dem betreffenden Artikel, er zündete, und noch denselben Abend entstand eine Hauptscene." Man wird den sicheren Blick des Freundes nur bewundern können; ihm verdanken wir Hebbels schönstes Werk.

Herodot erzählt, König Kandaules von Lydien, der letzte Herakide, ein Nachkomme des Halbgottes und der Omphale, habe seinem Günstling Gyges den Anblick seiner wunderschönen Gattin verschafft, als sie sich entkleidet niederlegte. Außer sich über diese Entwürdigung, stellte die Königin dem Gyges nur die Wahl, ob er sterben — oder den König töten wolle; nach langem Widerstreben entschloß er sich, Kandaules zu ermorden und herrschte glücklich an Rhodopens Seite.

Das Motiv ist nicht unbedenklich. Eine frivole Auffassung vermag ihm leicht eine grobkomische Auslegung abzugewinnen, die es auch wiederholt erfahren hat, in Tiecks Novelle von der wilden Engländerin, in der ausgelassenen Operette „Miß Helyett", an dem Kandaules-Stoff selbst in einer französischen Operette. Der tiefe Ernst Hebbels erfaßte statt dessen sofort die tragische Seite. Nicht im Ubermut oder im Rausch hat der König seine Gattin den Blicken des Freundes bloßgestellt — es geschah aus einem tiefen Bedürfnis heraus. Die Sitte hält die Fürstin des Orients in tiefster Verschlossenheit. Dem herrischen Sinn ihrer Gebieter entspricht diese Verborgenheit: der höchste Besitz des Königs ist (wie das Kultuswort lautet) „tabu", jeder Berührung, jedem Blick entzogen: wer es sieht, hat es entheiligt und büßt diese Sünde mit dem Tode. Kandaules aber ist nicht mehr von der alten Art. Er ist — man gestatte auch dies Wort — ein décadent, ein vom Fluch des Epigonentums gedrückter Enkel, der Ahne werden möchte. Heimlich nagt an ihm der Zweifel:

> Ich brauche einen Zeugen, daß ich nicht
> Ein eitler Thor bin, der sich selbst belügt,
> Wenn er sich rühmt, das schönste Weib zu küssen . . .

So quält es ihn auch, daß er nur seiner Krone wegen gilt: er legt das alte Diadem ab (wie Uhlands von Hebbel so sehr bewunderter Lord von Edenhall das Glas zerschmettert, das sein Haus als Talisman hütete), er horcht im Volk umher: er will wissen, was er wirklich gilt, er als Mann, als Person. Ihm ist es ein kostbarer Fund, an einem unvergleichlichen Helden wie Gyges einen liebenden Freund entdeckt zu haben: das erhöht seine schwankende Meinung von dem eigenen Wert. Und dieser Freund soll ihn auch über den Wert seiner kostbarsten Perle vergewissern: indem er ihn das Entzücken an dem wunderschönen Körper teilen läßt, gewinnt er einen Bürgen für die Einzigkeit dieses Besitzes. So aber wird auch Rhodope, wie Mariamne, „zur Sache erniedrigt“. Sie ist ganz auf die Idee der Sitte gestellt, nonnenhafter als Genoveva; das Leben selbst ist ihrer scheuen Scham zu rauh, zu wild, und nur in zarten Träumen fühlt sie sich ganz glücklich, vor dieser Welt sich in Phantasien flüchtend, vor ihr fliehend wie Judith sich im Gebet untertaucht. Furchtbar wirkt auf diese Natur die Entdeckung. Der König selbst, der höchste Hüter der Sitte, hat sein Weib entehrt, hat die heiligste Sitte verletzt in dem Gegenstand, den sie vor allen schützt. Sie hat nur noch einen Gedanken: sie muß gereinigt werden, und das kann sie nur, indem sie sich rächt. Sie zwingt Gyges, den König im Zweikampf zu töten, und nach einer feierlichen Schauvermählung mit ihrem Rächer erdolcht sie sich. Es ist das einzige Drama Hebbels, das mit dem Tod der Hauptfigur unmittelbar abschließt.

Jedoch — die eigentliche Hauptfigur ist Rhodope nicht, obwohl der Dichter keine weibliche Figur, die Agnes selbst nicht ausgenommen, mit so großer Liebe geschildert hat; obgleich sie ihm die Verkörperung der heiligen Sitte selbst ist, bleibt sie individuell und tritt uns ganz anders nahe als die „steife Engländerin“, die in Grillparzers „Jüdin“ eine ähnliche Aufgabe hat. Aber die wirkliche Hauptfigur ist doch Kandaules. Der letzte Heraklide hat nicht mehr den Glauben seiner Vorfahren an ihre Sitte, ihren Talisman, aber er besitzt auch nicht, wie Gyges, die rücksichtslose Kraft des Eroberers. Zu spät erkennt er, was Ernst von Bayern seinem Sohn auseinandersetzt: die ungeheure Macht der „Imponderabilien“, wie Bismarck es zu nennen pflegte. Der Verrat an seinem Weibe ist nur der äußerste Ausdruck einer Neuerungssucht, der eine entsprechende Kraft nicht zur Seite steht; und an diesem Bedürfnis,

an den festgefugten Mauern zu rütteln, die seinen Thron einschließen, geht er zu Grunde, erschlagen von diesen Mauern.

Aber auch für Gyges ist das Schicksal tragisch. Den Freund muß er töten, Rhodope erblickt er nur an seiner Seite, um sie für immer zu verlieren, und schwer wird Lydiens Krone auf dem Haupt des einst so heiteren Griechen lasten. Ihm ward das tragische Los der Vortrefflichsten: mehr im Siege zu erreichen, als sie tragen können. Für einen ungebrochenen Mann der Kraft ist kein Raum in Lydien; und überall ist Lydien.

Den gleichen Gedanken von der Allmacht der Sitte bringt endlich auch „Demetrius" (1857—1863) zur Erscheinung. Dem Fragment fehlt die hohe Anmut des „Gyges", die Reinheit der Charakterzeichnung und die Vornehmheit der Sprache; mit Schillers halbvollendetem Stück hätte es sich schwerlich messen können. Aber wie lehrreich ist, was Hebbel selbst über die beiden Auffassungen sagt: „Allerdings kann für mein Drama nur die große und doch wieder in sich selbst zerrissene slavische Welt den Humus abgeben, während Schiller ohne Zweifel einzig und allein von dem allgemein menschlichen Moment des Faktums angeregt wurde". In der energisch-realistischen Erfassung des jedesmaligen Milieus liegt ja nicht zum wenigsten Hebbels Größe; und so hat er hier auch wieder Russen und Polen in ihrer Eigenart mächtig kontrastiert, allerdings ohne Scheu vor den kühnsten Anachronismen.

„Demetrius" hat für uns noch besondere Bedeutung durch seine persönlichen Beziehungen. Die Lage des zukünftigen Herrschers, der in gedrückter Knechtslage aufwächst und in dem doch nichts den angeborenen Adel unterdrücken kann — sie sollte ein poetisch gesteigertes Abbild jenes folgenreichsten Erlebnisses Hebbels werden, des Schreiberdienstes beim Kirchspielvogt. Aber selbst diese Erinnerung hat dem Prätendenten nicht zu voller Lebenswahrheit verhelfen können, und die teils zu hoch gesteigerte, teils in bare Prosa („weil du stets auf diesen Schritt gedrungen hast") versinkende Rede bezeugt hier wieder, wie bei Hebbel so oft, die innere Unsicherheit. Die Welt sah er deutlich, an deren unerschütterlicher Tradition Demetrius zerbricht. Aber die Individuen reichen an Gestalten wie Schillers Demetrius, Marfa, ja selbst Sapieha nicht heran, auch nicht die mit besonderem Behagen ausgearbeitete Marina, in der sich der Konflikt polnischer mit russischer Art in tragikomischer Weise verkörpert. Die immer Schiller die Fähigkeit

der Charakterzeichnung absprechen, könnten hier lernen, wie weit sich der Dichter des „Tell“ und des „Demetrius“ über „bloß gedachte“, abstrakte Typen erhebt. Dazu die Verwickelung der Intrigue, die durch beständige Ausrufe noch besonders betont wird: „Begreifst du das?“ „Was für ein Licht geht mir da auf!“ Nur die Volksscenen sind lebendig, und das Gedränge beim Einzug hat Hebbel wohl an der sprichwörtlichen Schaulust der Wiener studiert.

Eine Gruppe für sich endlich bildet die Trilogie der „Nibelungen“ mit dem Fragment „Moloch“. Ursprünglich sollten „Moloch“ und „Christus“ den ersten Cyklus abschließen, den „Judith“ und „Genoveva“ eröffnen sollten; sie hätten dann das Entstehen der religiösen Tradition, der mächtigsten Form der „Sitte“, in zwei Stufen geschildert, wie „Judith“ und „Genoveva“ deren Verfall und Entartung. In der Ausführung verschoben sich die Probleme, und nur der „Moloch“ wahrte ganz die alte Anlage; dafür haben die „Nibelungen“ viel von dem alten Plan geerbt.

Der „Moloch“ (1842—1850) ist fast das einzige Werk Hebbels, bei dem mehrfach auf litterarische Vorbilder verwiesen wird: Grabbes „Hannibal“ und E. Th. A. Hoffmanns Bericht über den verlorenen zweiten Teil von Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee“ scheinen auf die Konzeption eingewirkt zu haben. Freilich hat dies der Originalität des Planes keinen Eintrag gethan.

Der „Moloch“ sollte Hebbels Hauptwerk werden; er dachte ihn sich mit allen Hilfsmitteln aufgeschmückt, auch von Musik begleitet. Er sollte zwischen antiker und moderner Dichtung die Mitte halten.

Hieram, ein uralter Greis, flieht nach der Zerstörung Karthagos aus seiner Heimat, nur von dem einen Gedanken erfüllt, sie an den Römern zu rächen. Das furchtbare Götzenbild des Moloch schleppt er mit und landet mit ihm bei den Germanen, die noch in prähistorischem Halbschlummer liegen. Hier richtet er ihn auf und begründet seinen Kultus, zugleich als Hoherpriester des schrecklichen Gottes seine eigene Macht. Nun erzieht er das Volk zu künftigen Vernichtern Roms. Ungeheuer wächst die Gewalt des Moloch; und sie wächst dem über das Haupt, der den Götzen aufgerichtet hat. Die erste Verletzung seiner Vorschriften, die er straflos läßt, stürzt nicht den Gott, wohl aber den Priester. Immer bleibt aber dem Sterbenden das Bewußtsein: sein Götze, sein Werk, sein Plan werden ihn überleben.

Das Großartige in dieser Konzeption ist vor allem der Gedanke, daß das Werkzeug zum Schöpfer wird, der Schöpfer zum Werkzeug. Denn mit all seiner prometheischen Vermessenheit ist Hieram doch selbst nur ein Instrument in den Händen der Notwendigkeit. Noch verehren die Germanen keinen Gott, doch hat die ungewisse Ahnung einer überirdischen Macht sie längst erfüllt. „Die Menschheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären", sagt Holofernes, und oft kehrt in Hebbels Briefen diese tiefe Idee wieder: die Weltgeschichte suche eine Idee, die Natur strebe nach einem Gipfel ... Dies Volk nun ist eben reif, einen Gott zu gebären. Hieram bringt ihn ihnen, von jener geheimen Notwendigkeit gezogen, die Judith und Holofernes, Siegfried und Brunhild zusammentreibt. Und so ist der Prophet das Werkzeug des entstehenden Gottes. Der Begründer der Tradition fällt dieser so gut zum Opfer wie ihr letzter, schwankender Hüter: Hieram wie Kandaules.

Wie „Moloch" das Entstehen, malen die „Nibelungen" das Vergehen einer weltbeherrschenden Tradition. Wie jener den Übergang aus dumpf-patriarchalischer Urzeit in das älteste Heidentum, so dramatisiert die Trilogie die Wandlung von dem jüngeren, heroischen Heidentum ins Christentum. Und so gehören diese beiden letzten Stücke des Cyklus „von der Sitte und dem Einzelnen" eng zusammen. Stärker noch als die anderen Dramen proklamieren sie Hebbels innerste Überzeugung: der Einzelne ist nichts gegen das Allgemeine, und deshalb ist es tragisches Schicksal, ein Einziger zu sein. Was damals gerade Max Stirner so trotzig verfocht, das bekämpfte in all diesen Dramen Friedrich Hebbel: das Dogma vom allmächtigen Einzelnen. Insofern bilden all seine Tragödien wirklich einen geschlossenen Ring, innerhalb dessen doch, um seine Lieblingsmetapher zu verwenden, getrennte Planetensysteme kreisen.

„Die Nibelungen" (1862 vollendet) gehören dem Plan nach zu Hebbels ältesten Unternehmungen; schon als er in Hamburg das alte Lied las, tauchte wohl die Idee auf. Das Epos hat ihn dann immer stark in seiner Macht behalten; er wollte nur dem „taubstummen Gedicht" zur Rede verhelfen, „die Basreliefs des alten Liedes von der Wand ablösen". Denn er war der Bewunderung voll für den „großen Dichter" der Nibelungennot, der, in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zehe, den Stoff mit voller Freiheit zu beherrschen gewußt habe. — Sieben Jahre

Friedrich Hebbel

Ansprüchen nicht; für ihn mußte in den Charakteren selbst, in dem bloßen Wollen die Herausforderung an das Fatum liegen. Der Rest von „Zufall", der nun einmal in jedem menschlichen Schicksal bleibt, sollte entfernt werden. Es ist doch immerhin „Zufall", daß Gunther Brunhilden zum Weibe begehrt; ja es ist fast Zufall, daß Siegfried nach Worms kommt. Diesem „so ist es" des Volksepos schiebt Hebbel wie gewöhnlich sein „so muß es sein" unter.

Eine ganze mythische Maschinerie hat er zu diesem Zweck neu erfunden. Wir leben wieder in einem im eminenten Sinne welthistorischen Moment, wie der war, als Holofernes, der erste und einzige Mann der Erde, die kleine Welt aus ihren Fugen heben wollte; wie der war, wo das Universum seine Augen auf Genoveva, die einzige Gerechte, gebannt hielt. Es ist der kritische Augenblick, in dem sich das Schicksal der alten riesischen Welt erfüllen soll. Als ihr letzter Sproß lebt Brunhild in großartiger Einsamkeit. Verharrt sie siegreich in ihrer Abgeschlossenheit, so wird in ihr die alte Wunderwelt verkörpert fortleben: schicksallos, doch schicksalkundig wird sie unsterblich in voller Jugendkraft und Weisheit leben. So entstände eine höhere Welt, ein drittes Reich, wie Heine es träumte und Ibsen und Wilhelm Jordan: von der ewigen Weisheit selbst beherrscht, würde unsere Menschheit glücklich sein. Aber gegen diese Zukunft kämpfen beide Welten. Gegen sie kämpft die alte riesische Urwelt selbst, die sich erhalten will in ihrer ausgedehnten Fülle und deren Zauber „die letzte Riesin ohne Lust wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt" — zu Siegfried, der in die mildere, aber auch schwächere Menschenwelt Kraft und Unverwundbarkeit der Dämonen gerettet hat. Und gegen diese Zukunft kämpft auch die neue, kleinere Menschheitswelt, die den fremden Herrscher ablehnt und als deren Bote Gunther Brunhild zur Burgundenkönigin holt. Die ungeheuere Gewalt der Keuschheit, die Hebbel schon in Judith, aber auch in Genoveva malte, muß in Brunhild bezwungen werden — dies übrigens ein Punkt, in dem sich Hebbel mit den alten mythischen Anschauungen wahrscheinlich in Einklang befindet. Deshalb ist Brunhild zugleich die Vertreterin der Weiblichkeit, wie jene beiden Heroinnen, wie Rhodope, und in dem Kampf mit Gunther

> Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
> Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.

So tritt eine mystische Notwendigkeit an Stelle des menschlich wunderbaren Schicksals. Brunhild und Siegfried, die Riesen, fallen

dem Übergang der Zeitalter zum Opfer und reißen die „neuen Menschen“ mit herab, die die „List der Natur“ zu ihrer Bezwingung verwandt hat.

Seltsam ist es, daß Hebbel sich doch nicht entschließt, mit dem Tode des Reckengeschlechts die kleinere Welt beginnen zu lassen, wie das wieder den Vorstellungen der Heldensage gemäß gewesen wäre. Drei Freie, drei Starke lebten auf der Welt, auf der Menschenwelt — Siegfried war nur der eine von ihnen, nicht der stärkste; Etzel ist der zweite, der dritte und der mächtigste ist Dietrich. Und an diesen geht jetzt die Weltherrschaft über; wie Brunhild nach ihrer Vision wird er immer als der Erste und Einzige in Stärke und Weisheit diese Menschheit bändigen. — Zweierlei wirkte zusammen, um diesen Gedanken hervorzubringen, der höchst unglücklich die großartige Gesamtanlage zerstört. Zunächst erkannte Hebbel mit sicherem dramaturgischem Blick, wie leicht der letzte Akt der Nibelungentragödie abfällt: er bringt ja nur blutige Erfüllung unserer vorausschauenden Kenntnis. Indem Hebbel mit Dietrich eine gewaltige Figur neu hier einführte, glaubte er das Interesse neu zu beleben. Aber die Zuschauer verletzt es nur, daß Siegfried und Etzel plötzlich von einem dramaturgischen Parvenu verdunkelt werden, der bloß in der billigen Rolle des Matadors die von furchtbaren Kämpfen erschöpften Helden, Gunther und Hagen, zu bezwingen hat. Und dann sollte Dietrich gleichzeitig den Übergang von dem noch halbheidnischen Reckentum (man denke an Hagen und den Kaplan!) zum vollen Christentum darstellen. Aber Hebbel hatte die alte Riesenwelt so großartig geschildert, daß die Erbschaft nicht beneidenswert ist: indem das Christentum eine zerschlagene Welt übernimmt, in der bis auf den einen, Dietrich, alles Große vertilgt ist, scheint seine Rolle nicht glänzender als die Dietrichs selbst. Wohl schwebte es dem Dichter vor, eine imposante Perspektive zu eröffnen, wie jene Zeit es liebte, wie Grillparzer in der „Libussa“ und Lenau in den „Albigensern“ gethan; aber von dem Boden dieses Stückes aus sehen wir nur in Nebel, die selbst das Wort „Christus“ nicht sonnenhaft durchbrechen kann.

Auffallend ist es, wie vielfach sich Hebbel hier mit Grillparzer berührt. Die einsam prophetische Jungfrau und ihre Visionen rufen die Erinnerung an Libussa wach; ihre alte Amme steht neben ihr wie neben Medea die ihre, als Verkörperung der alten

Zauberwelt. Und dennoch ward „Libussa" erst nach dem Tode des Dichters veröffentlicht! Um so bezeichnender sind jene Anklänge für eine gewisse innere Annäherung Hebbels an seinen Antipoden. Gerade die schönsten Partien der „Nibelungen" haben etwas von Grillparzers Art, alte Stoffe psychologisch zu verjüngen. Siegfried im Vorspiel, ganz dem treuherzigen Stil des alten Epos nachgebildet; oder die Anfreundung Kriemhilds und Brunhilds; aber auch die großartige Auseinandersetzung zwischen Hagen und Kriemhild haben etwas von jener sicheren Anschauung, jener packenden Gegenwart, die die schwierigsten Charakterprobleme bei Grillparzer glaubhaft macht. Doch auch rein phantastische Erfindungen wie Volkers wunderbare ekstatische Erzählung vom Nibelungenhort gehören zu dem Höchsten, was wir besitzen. Leider knarren dazwischen jene leidigen prosaischen Scharniere, die bei Hebbel Ideal und Wirklichkeit verbinden müssen — Wendungen wie diese:

Ich sah, wie alle Unnatur sich rächt . .

Leblos ist der ganze Troß der Nebenfiguren geblieben, von Ute und Gernot angefangen. Und so ist dies gewaltige Werk selbst, wie seine Heldin, das Opfer einer Umwandlung.

Daß Hebbel sein gewaltiges Ziel nicht erreichte, daß er auf dem Höhepunkt seiner Reife und Kraft in einem lange Jahre liebevoll gepflegten Werk nicht die freilich aufs höchste gespannten Forderungen erfüllte, die es erweckte, das liegt hier vielleicht weniger in den Grenzen seines Könnens, als in dem Stoff selbst. Freilich ist die berühmte Theorie vom mythischen Drama allmählich fast zum Dogma geworden. Mir scheint sie theoretisch sehr anfechtbar, praktisch durch Richard Wagner und durch Friedrich Hebbel gleichmäßig widerlegt.

Die Lehre, daß der nationale Mythus für ein nationales Drama der vornehmste Stoff sei, geht aus von einer höchst voreiligen Gleichsetzung altgriechischer und moderner Verhältnisse. Man vergißt, daß zu den Zeiten des Aischylos und Sophokles die alten Mythen und Sagen von einem großen Teil des Volkes noch als historische Wahrheit aufgefaßt wurden; daß die Zeit kaum vergangen war, in der dies die alleinherrschende Auffassung war. Wo ist dagegen unter den Zuhörern des „Nibelungenrings" einer, der jemals an Wotan geglaubt hätte? Das mythische Zeitalter für das Drama unserer Tage reicht von Luthers Auftreten bis 1813, allenfalls jetzt schon bis 1848. Reformation und Bauernkrieg sind

für uns, was die Stadtgründung des Theseus oder der Krieg der Sieben um Theben für die Tragiker Athens waren; Friedrich der Große ist unser Herakles, Danton und Robespierre sind unsere Atriden, Napoleon ist der Ödipus unserer Tragödie. Das sind Gegenstände, die in aller Bewußtsein leben, Gestalten die zugleich als historisch und als heroisch, übermenschlich empfunden werden; das sind Stoffe, an deren poetischer Zurichtung das Volk und die Zeit von dem ersten Augenblick gearbeitet haben. Hierher griffen mit genialer Sicherheit die Dichter des „Götz“ und des „Wallenstein“ und des „Prinzen von Homburg“ und des „Florian Geyer“. Typische Figuren aus diesen Zeiten werden uns Vertreter von Epochen, die abgeschlossen sind, aber noch unser volles Interesse erwecken. Unser Anteil arbeitet dem Dichter vor, wie das unserer Väter und Großväter ihm durch Auswahl geeigneter Momente vorgearbeitet hat. Die Hauptfiguren sind fast mythisch geworden, behalten aber doch volle Menschlichkeit. — Will der Dichter dagegen große zeitlose Probleme zur Anschauung bringen, so bietet sich ihm die Möglichkeit, unbestimmtere, ferner verschwimmende Gestalten des eigentlich mythischen Alters der Menschheit zu benutzen: Goethes Prometheus, Kleists Penthesilea, Grillparzers Libussa, Hebbels Kandaules haben so modernes Interesse bei aller Zeitlosigkeit ihrer Existenz.

Wählt man statt dessen für ein großes Drama unsere eigene alte Heldensage, so begiebt man sich aller Vorteile. Diese Gestalten sind uns als historisch bedingte verständlich; ihr mythischer Hintergrund bleibt dem Publikum ein Gegenstand kühler Verwunderung. Beklagen mag man es, daß die Ilias in höherem Grade als das Nibelungenlied ein deutsches Volksepos geworden ist, und die Odyssee mehr als die „Kudrun“; leugnen kann man es nicht. Die Wunder der olympischen Götter sind in unsere Anschauung übergegangen, die der altgermanischen Götterwelt nicht. Sie erwecken jene Kuriosität, die der schlimmste Feind lebendigen Anteils ist; all dieser Flammenzauber, diese Walküren, diese angewandte Mythologie wird zum schädlichen Hauptzweck wie die ägyptische Staffage eines „historischen Romans“. Und versucht nun gar der Dichter, wie Wagner und Hebbel und Jordan es wollten, diese mythische, aber doch ganz eng national und historisch umgrenzte Welt mit der modernen in innere Einheit zu bringen, so zeigt sich wieder diese Welt dafür zu bestimmt gezeichnet. Prometheus und Libussa

mögen prophezeien; wenn aber Wotan Schopenhauer citiert oder Kriemhild von „Unnatur" spricht, so ist die Grenze überschritten, die den läßlichen Anachronismus von verletzender Stillosigkeit trennt. —

Stillosigkeit lag freilich Hebbels von inneren Gegensätzen gequälter Natur nahe. Der entschiedene Pessimist fand in der erlösenden Kraft der Kunst solche Seligkeit, daß er um ihretwillen gern die Last des Lebens auf sich nehmen wollte. So weist Hebbel hier auf den Weg, den Nietzsche beschritt, von der Wonne seiner Verzweiflung trunken. Der strenge Realist von „Maria Magdalene" schloß sich in „Gyges" und den „Nibelungen" völlig der idealistischen Tradition an. Er wurzelt in der Romantik, die eben auch schon beide Tendenzen nicht ohne Willkür mischt. Das Schicksalsdrama hat ihm den ersten tragischen Versuch, einen fürchterlichen „Vatermord", eingegeben; Kleist hat auf seine frühesten, Tieck auf die übrigen Erzählungen bestimmend eingewirkt. E. Th. A. Hoffmann hat seiner Phantasie unauslöschliche Spuren eingeprägt. Vor allem aber teilt er mit dieser Schule, wie Otto Ludwig ausgeführt hat, jene „Furcht vor dem Trivialen", in der der Autor der „Makkabäer" das eigentliche Grundwesen der Romantik sah. Daher die Richtung auf das Außerordentliche, die Verachtung des Einfachen. Sie feiert ihre Triumphe besonders in dem hyperbolischen Ausdruck seiner Figuren, durch den sie weit über alle Lebensmöglichkeit hinausgehen und zu dem energischen Realismus in der Darstellung von Umgebung, Verhältnissen, dauernden Mächten einen grellen Kontrast bilden.

Bei so verwickelten Mischungen der psychologischen und ästhetischen Elemente war wenigen Dichtern eine einheitliche Entwickelung so erschwert wie Hebbel. Ein anderes kam hinzu, was ihm die Selbstkritik beinahe unmöglich machte. Wer in einem begeisterten Moment seine Gestalten greifbar vor sich schaut und sie nun nachschaffen will, der wird nur zu hell erkennen, was dem Bilde vom Urbild abgeht; das war die Tragik in Otto Ludwigs Schaffen. Wer aber bei der Konzeption bestimmten festen Formeln und Regeln einen maßgebenden Raum gönnt, wie Hebbel, der wird bei der Prüfung des fertigen Werkes fast immer befriedigt sein. Er erinnert sich bei jeder Einzelheit aufs deutlichste: das habe ich aus dem und jenem Grunde so gemacht — und indem er die Methode überall in Ehren findet, an der er selbst nie zweifelt,

muß er wohl glauben, ein einwandsfreies Werk geschaffen zu haben. In der That sehen wir Hebbel von fast jeder seiner Dichtungen nach ihrer Vollendung entzückt: „Judith“, „Genoveva“, „Agnes Bernauerin“ erscheinen ihm als Meisterwerke; er verweilt frohlockend bei der Betrachtung einiger Gedichte wie „Liebeszauber“, „Opfer des Frühlings“; sogar für die Lustspiele und den „Schnock“ hegt er eine unverwüstliche Bewunderung. Eitelkeit im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist das nicht. Er ist sich nur bewußt, die Regeln, die er für unfehlbar hält, sorgsam befolgt zu haben. Dazu kommt, daß jene Zeit an die Lebenswahrheit der Figuren ungleich geringere Anforderungen stellte als die unsere — ertrug sie doch Gutzkows Lustspiele; und was für Romane ertrug sie nicht! Deshalb hören wir in Recensionen jener Tage oft auch in solchen Stücken Hebbels die Wahrheit der Charakterzeichnung gelobt, in denen unser verwöhnteres Urteil viel zu viel Knochen sieht und viel zu wenig Fleisch. Selbst Julian Schmidt, der sonst Hebbel scharf angriff und nicht mit Unrecht tadelte, daß der Dichter „nur in Epigrammen denke“, hat hier gelobt.

Unter solchen Umständen gab es für Hebbel nur eine Möglichkeit gesunder Entwickelung: zunehmende Emancipation von dem selbsterdachten „Regulbuch“, wie die Genies der Sturm- und Drangperiode spöttisch zu rufen pflegten. Wir sahen, daß ihm eine gewisse Befreiung in der That geglückt ist. Der Vorzug seiner höchsten Werke ruht vor allem darin, daß er sich naiver in die Betrachtung der Figuren versenkt, ihnen ihren eigenen Willen läßt. So hat er in „Maria Magdalene“ der Versuchung einmal widerstanden, sich durch seine Gestalten in prophetische Höhen heraufführen zu lassen und von dort zu reden; so hat er im „Gyges“ den Figuren mehr Rundung gegönnt, als sonst die beständige Rücksicht auf die Formeln erlaubte; so hat er in den „Nibelungen“ Helden der alten Dichtung wie den jungen Siegfried und den grimmen Hagen mit treuer Selbstverleugnung nachgezeichnet. Und so kommt es, daß wir fast durchweg die Dramen, die er am höchsten bewertete, denen nachsetzen, von denen er viel weniger sprach.

Haben die Dramen vor allem Hebbels Ruhm geschaffen, so darf als Zeugnis seiner Bedeutung doch ein großes Gesamtwerk nicht vergessen werden, das zugleich der beste Bürge seiner eigenen Entwickelung ist: sein Tagebuch. Wir haben von diesen Bänden schon gesprochen, die ihn uns in unablässigem Ringen zeigen, un-

ermüdlich die schwersten Probleme vor sich herwälzend, neu prüfend, umdenkend. Das Persönliche verschwindet vor der gigantischen Bemühung um die Wahrheit; der Eindruck der Eitelkeit wird weggewischt von der Ehrfurcht vor dieser rücksichtslosen Ehrlichkeit. Die Form ist oft aphoristisch, aber in ihrer Knappheit viel glücklicher als die unmöglichen Schlangenperioden in Hebbels dramaturgischen Vorreden und Abhandlungen; er war nun einmal zum Monologisten geboren und sprach am besten, wenn er auf den Zuhörer keine Rücksicht nahm. Der Inhalt ist — Hebbels Eroberung der Welt und der Kunst. Wie er sich Stück für Stück aneignet, Kunstwerke, Persönlichkeiten, Urteile zu seinem Eigentum macht, wie jeder Fortschritt der Erkenntnis ihn beglückt — das giebt diesen oft so prosaischen Notizen fast einen lyrischen Reiz. Hart urteilt er über die meisten Dichter seiner Zeit. Geschah es zum Teil aus seiner Theorie heraus, so doch noch mehr aus seiner Praxis: diesem rastlosen Streben mußte jede Weichlichkeit, Formlosigkeit, Affektation zuwider sein, und wie viel davon umgab ihn! Ihm aber ward weder die Zeit noch Wien, das „Capua der Geister“, gefährlich; ernst und streng blieb er auf seinen Pfaden, allen Generationen ein Muster der Wahrhaftigkeit.

Wenn Hebbels Tagebücher wohl die meisten seiner Dichtungen überleben werden (gerade wie es bei den Brüdern Goncourt der Fall sein wird), so fehlen auch die Leute nicht, die von Otto Ludwig Ähnliches behaupten. Schon hierin zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft dieser beiden „halben Heroen“; und in der That gehören sie trotz allen Verschiedenheiten und Gegensätze, trotz der erbitterten Kritik, die jeder an seinem Gegenüber geübt hat, noch enger zusammen als Richard Wagner mit beiden. Bei Hebbel wie bei Ludwig litt die Praxis unter der Theorie, während Wagner seine Theorie wesentlich aus dem persönlichen Bedürfnis herausbildete, so daß sie seiner Praxis gehorchte. Alle drei haben — bezeichnend genug! — ein Drama „Christus“ geplant und begonnen, alle drei haben es aufgegeben, den größten Religionsstifter aus ihren eigenen persönlichen Voraussetzungen hervorgehen zu lassen. Aber Wagner hat schließlich doch im „Parsifal“ sein religiöses Drama gegeben; weder Hebbel noch Ludwig haben ihr größtes Werk geschrieben. Jener versuchte es mit den „Nibelungen“; dieser kam nicht einmal zu dem Versuch. Als ein Opfer seiner Zeit ist er gefallen. Wagner besiegte seine Zeit, Hebbel vermochte ihr

vieles abzuringen, Otto Ludwig unterlag ihr. Jenes Bedürfnis der vierziger und fünfziger Jahre, einem starken Herrn unterthan zu sein, in einer neuen Kirche neuen Propheten zu dienen, führte eine kleine Gemeinde zur andächtigen Verehrung Hebbels, eine große Gefolgschaft zur fanatischen Anbetung Wagners; O. Ludwig aber ward nur selbst von diesem Sehnen zu seinem unbedingten Shakespearekultus hingerissen, und sein Schaffen ging in der Askese des reumütigen Büßers, der nur noch vor seines Gottes Altar celebrierte, zu Grunde.

Otto Ludwig (1813—1865) ist in dem kleinen thüringischen Landstädtchen Eisfeld (am 11. Februar) geboren. Er war der Sohn eines sächsischen Bürgermeisters, auf dem seine zwischen der unruhigen Bevölkerung und der argwöhnischen Regierung eingeklemmte Stellung verhängnisvoll lastete. Wir haben kaum einen zweiten deutschen Poeten, der an seiner Heimat mit gleicher Innigkeit festhielt wie Ludwig. Den Österreichern, den Schwaben war doch immer ihr ganzes Land Heimat; Otto Ludwig fühlte sich fremd, sobald er aus dem hübschen Kleinstädtchen heraustrat, ja fast schon, wenn er den schönen alten Garten des Vaterhauses verließ. Durch alle Entbehrungen hindurch hat er den ererbten Besitz krampfhaft festgehalten, wie der verhungernde Korbflechter in Hauptmanns „Webern"; und als er ihn schließlich doch aufgeben mußte, war auch seine Lebenskraft gebrochen. Zu dieser engen Liebe, die übrigens bei ihm viel mehr den Charakter männlicher Treue als den weichlicher Sentimentalität trug, mochte auch die Kränklichkeit, sein Feind von Kind auf, mochte, wie bei Annette v. Droste, auch seine Kurzsichtigkeit beitragen.

Ein Leben wie von Jean Paul gedichtet füllt die erste Hälfte seiner Erdenzeit aus. Um die Mutter zu erhalten, die der früh in Verbitterung und Verarmung dahingegangene Vater zurückließ, giebt der Knabe sechzehnjährig sein Gymnasium auf und tritt in den Kramladen seines Oheims, eines gutmütigen, schwachen „dicken Herrn", der spät noch eine ungebildete Haushälterin in wilder Ehe an seine Seite gezogen hatte; ihre halbtollen Wutanfälle wußte nur Otto Ludwigs fester Blick zu bändigen. Der Jüngling, den längst Musik und Poesie in ihren Bann gezogen hatten, mußte die entscheidendsten Jahre seiner Entwickelung in tragikomischer Enge verleben, zwischen dem prosaischen Beruf und heimlicher Nachtarbeit, zwischen den grotesken Scenen der Hinterstuben und der idyllischen

Monotonie des Städtchens geteilt. Vor allem stürzte er sich in leidenschaftliches Musikstudium, sobald er den Laden hatte verlassen dürfen. Mit einem Freund lebte er weltverloren in seinem Gartenhaus, musicierte, komponierte, sah den Eidechsen an der Mauer zu und kümmerte sich nicht allzuviel um den Vorwurf der Eisfelder, er scheine apart und wolle auch apart sein. Aber allmählich fing er an zu ahnen, welche Gefahr in diesem süßen Lotophagentum lag. Es war schon zu spät; er hatte die Welt bereits verschlafen und hat nie einen völligen Anschluß an ihr waches, hastiges Leben erreicht. Und schon damals gab die Einsamkeit, die man unbedacht so oft als höchstes Glück des Poeten preist, dem leidenschaftlichen Lerner nur allzuviel Gelegenheit zu Grübelei und Selbstquälerei, zum Schwanken zwischen Musik und Poesie. Ein Liebhabertheater ersetzte ihm nur vorübergehend die mangelnde Anregung. Er mußte in die Weite; wie es später den Meister thüringischer Kleinepik immer zum welthistorischen Drama zog, so begehrte jetzt die doch mit allen Fasern an der engsten Heimat haftende Seele in größere Räume.

Die freundliche Gunst seines Landesherrn hat Ludwig so wenig wie Hebbel gefehlt. Mit einem Stipendium vom Herzog von Meiningen zieht er (1839) nach Leipzig, um bei Mendelssohn Musik zu studieren. Es war ein verfehltes Experiment. Mit Mendelssohn vermochte er sich nicht zu verständigen, noch weniger zu Robert Schumanns neu aufgehender Sonne freudig aufzublicken. Schon Beethoven beurteilte er, wie die englischen Präraffaeliten Michelangelo beurteilen: das titanische Ringen schien ihm eine dämonische Vernichtung der bis dahin herrschenden reinen Heiterkeit und Unschuld. Haydn wäre wohl sein Mann gewesen; für das gärende Streben einer neuen Zeit hatte er kein Ohr. Vollends die Stadt entsetzte ihn. E. Th. A. Hoffmann hatte schon seine ersten Werke stark beeinflußt; jetzt sah er die ganze Stadt mit den Augen des romantischen Satirikers an: „die Leipziger Damen sehen alle so übernächtlich aus, nicht wie Geschöpfe der Natur, sondern wie Kunstfabrikate“. Die Schriftstellerwelt von Klein-Paris zerfiel in zwei Gruppen: altmodische Unterhaltungspoeten wie Rochlitz und Herloßsohn und jungdeutsche Pioniere wie Laube und Kühne samt ihren Nachfolgern, den politischen Lyrikern wie Mosen und Beck. Die erste Gruppe erschien ihm ledern und unfrisch, die andere nannte er „eine Tigergrube“. Aus dieser Stimmung heraus entstand (1842 bis

1843) das satirische Märchen „von den drei Wünschen", in dem eine Parodie der Leipziger Philisterhaftigkeit, getreulich der Weise Hoffmanns gehorchend, mit abenteuerlichen Träumen in orientalischem Kostüm zusammengewebt ist. Er flüchtet sich wieder in die Einsamkeit und steigert von neuem durch übermäßiges Arbeiten seine Nervosität. Er zieht sich (1840) durch sein beständiges Stubenhocken schwere Brust- und Unterleibsbeschwerden zu. Von 1840—1842 ist er wieder zu Hause, und schon beginnt die Musik entschiedener in den Hintergrund zu treten. Jene abenteuerliche Figur des sogenannten „Dunkelgrafen von Eishausen", eines französischen Adeligen, der in der Nähe von Eisfeld eine geheimnisvoll verschlossene Existenz geführt hatte, hatte vielleicht schon Arnim zu einer poetischen Modellierung gereizt und hat später Ludwig Bechstein zu einem Roman begeistert; sie lockte auch den jungen Eisfelder, der ihn in die Mitte einer breiten thüringischen Landschilderung stellen wollte. Der hohe schlanke Dichter „mit dem ovalen, regelmäßig gebildeten Gesicht, mit hoher Stirn, edel geformter Nase, lebhaften braunen Augen" schritt dann behaglich in seinem einfachen Arbeitszimmer einher, das nicht unter 18° R. haben durfte, in weit hinaufreichenden Troddelsocken und Schlafrock, am Mund die lange Tabakspfeife, ihm, wie Rückert und Chamisso, der unentbehrliche Gesellschafter. „Wollte er schreiben, so strich er die über die Schläfe herabfallenden reichen Haare zurück, knüpfte sich einen Bindfaden um Stirn und Hinterkopf, legte sich Papier zurecht und schrieb ohne Unterbrechung ganze Bogenseiten voll." Abends holte er dann aus dem Gasthaus zwei Krüge voll Bier, las Shakespeare und Goethe und saß dann stundenlang in lautlosem Träumen. Das war freilich kein Mann, der in der Epoche der Gutzkowschen Vielgeschäftigkeit, der Hebbelschen Sicherheit, der Wagnerschen Energie Glück machen konnte! Das war ein verspäteter Zeitgenosse der patriarchalischen Dichterzeit, Rückerts, Uhlands, Chamissos, im Leben (um einen köstlichen Ausdruck Riehls anzuwenden) ein „göttlicher Philister", nicht aber, was die Zeit begehrte, ein herrischer Kommandeur der Poesie.

In dieser ganzen Lebenshaltung ändert eine Rückkehr nach Leipzig (1842) und eine Übersiedelung nach Dresden (1843) nichts, so bedeutend auch damals in Elbflorenz das Theater unter Emil Devrient, die Oper unter Richard Wagner blühte. Im Gegenteil — seine Sehnsucht nach Einsamkeit wurde nur gesteigert, und bald (1844) zog er in ein entlegenes romantisches Thal unweit von

Meißen, um sich vor der Welt ohne Haß zu verschließen. Da lebte er in einer Mühle und ward ganz zum Gedicht, wie es einst Brentano von sich ausgesagt hatte. Hier, als er im Walde so vor sich hinging, fand er auch die Geliebte, die die treue, aufopfernde, liebreiche Gefährtin seines Lebens, die hingebende Pflegerin des Kranken werden sollte. Reisen nach den Städten unterbrachen diese Weltflucht, zuweilen auch schwere Krankheitsanfälle. War er gesund, so schweifte er abends in Wald und Flur einher, arbeitete die Nacht durch und verschlief den halben Tag — auch in dieser Umkehr der Tageszeiten seinem Vorbilde E. Th. A. Hoffmann verhängnisvoll verwandt. Das Jahr 1848, das auf ihn sehr stark wirkte, verlebte er in Meißen. Erfolge blieben seiner Arbeit noch immer aus; eine feste Lebensstellung lag so fern, daß er daran dachte, eine Leihbibliothek zu eröffnen.

Da schuf das Jahr 1849 Besserung. Devrient hatte Ludwigs „Erbförster“ auf die Bühne gebracht. Mit einem Schlag ward er einer der meistgenannten Schriftsteller Deutschlands, wie Hebbel von Kritikern (wie dem klugen, aber hier einseitig urteilenden Hettner) scharf angegriffen, von Dichtergenossen wie Auerbach mit Herzlichkeit begrüßt. Die Bürger Eisfelds huldigten ihrem Mitbürger (5. April 1850) durch eine Adresse, die den Autor des „Erbförsters“ zu den „gefeiertsten Lieblingen der Nation“ rechnete. Er konnte endlich (1852) auch seine Geliebte zum Traualtar führen und nun in Dresden glückliche, arbeitsvolle Jahre verleben. Hier entstanden „Die Makkabäer“, „Die Heiterethei“, „Zwischen Himmel und Erde“. Aber inmitten unablässiger Arbeit, leidenschaftlichen Suchens, glücklichsten Familienlebens und anregender Korrespondenz mit den Freunden Gustav Freytag, Julian Schmidt, Berthold Auerbach, Eduard Devrient meldete sich lauter und immer lauter die Sorge. Seine Studien verzehrten seine Werke, seine Krankheit vernichtete die Arbeitszeit; eine Versorgung, wie sie glücklicheren Genossen zu teil wurde, ist ihm nicht beschert worden. „Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit, und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen haben sollte. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindungen und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich von dem niederhaltenden Gewichte befreit wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät.“ So schrieb der Arme (1859) in seinen Hauskalender. Schwerlich wären all jene Tragödien aufgegangen: zu tief hatte

sich die Grübelsucht bei dem einsamen Denker eingefressen, dem seine Penelope-Arbeit Qual und Genuß zugleich wurde. Aber sie hätte ihm nicht noch durch schweren Kummer, durch verzehrende Sorgen beschwert werden sollen. Nicht um der Werke willen, die er jetzt doch kaum noch geschrieben hätte — um des herrlichen Menschen willen steigen uns beim Anblick dieses Lebensausgangs Thränen in die Augen. Der reinste, hingebendste Idealist, der in seinem Streben aufging wie kein zweiter, die goldene Seele ohne Falsch und Galle, der tapfere, kaum je klagende Kämpfer ward von einer Zeit übersehen, die ein gewisses Quantum Lärm als unentbehrliches Rangzeichen des Genies ansah. Die Hilfe der eben gegründeten Schillerstiftung, der Schillerpreis, den er (1861) für die „Makkabäer" erhalten hatte — sie blieben doch selbst für den Bedürfnislosen ein Tropfen auf einen heißen Stein. Kaum konnte er seinen furchtbaren Schmerzen Linderung verschaffen, die den armen Lazarus zerstörten. Gleich seinem Meister E. Th. A. Hoffmann mußte er das entsetzliche Absterben der Körperteile am eigenen Leibe erleben; wie für Heine blieben ein großes Blatt Papier und ein Bleistift seine besten Tröster in der Not. Musik vertrug er nicht mehr; dagegen war lebhafte Unterhaltung mit Freunden wie Auerbach und dem vortrefflichen Schauspieler Lewinsky noch immer die Freude seiner schmerzensfreien Stunden. Der großartige Kopf mit der Löwenmähne und den milden, treuherzigen Augen unter der prachtvoll gewölbten Stirn schien den übrigen Menschen zu überleben. Endlich ging der Dulder am 25. Februar 1865 dahin.

Man wirft so gern mit den Namen unglücklicher Dichterexistenzen um sich, und Hebbel hat dagegen protestieren müssen, daß man jeden litterarischen Proletarier, der die geringe geistige Habe vergeudete, als Beweis für den „Kainsfluch der Dichter" aufrief. Hier war ein Schicksal, tragischer als das der „verkannten Genies", auch wenn sie, wie Grabbe und Griepenkerl, wirkliche Genialität besaßen; denn was Otto Ludwig zerstörte, war keinerlei „Schuld" im moralischen oder (wie bei Brentano) im ästhetischen Sinne. Das Beste, was er besaß, war untrennbar verbunden mit dem, was ihn zerstörte. Die furchtbare Krankheit, die ihm das Leben fraß, war symbolischer Natur: sein Unterleibsleiden forderte Bewegung, die die gelähmten Beine versagten. Es war ebenso mit dem Dichter: er konnte nicht schaffen, weil er zu viel grübelte; er fand im Grübeln keine Befriedigung, weil der Schaffenstrieb sich zu stark regte.

Otto Ludwig hat sich immer in erster Linie als Realisten aufgefaßt. Realist war er vor allem in seiner freudigen Hingabe an die Welt — eine Erbschaft aus jenen Tagen der neuerwachenden Weltfreude, die keine bittere Erfahrung ihm rauben konnte. Das brachte ihn in scharfen Gegensatz zu dem Idealismus der alten Schule, zu Schiller vor allem:

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen... Die meisten Katastrophen unserer Tragödien und Novellen sind Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen. Der Dichter sucht irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Bestehenden, gegen den Einzelnen, eine Roheit des Schicksals gegen das Schöne, um es in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegend zu bekämpfen... Darin liegt eine große Gefahr; wenn die Weise des Altertums die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch die Erfahrung kennen lernen konnten, mitteilt und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schillerschen unser Irrtum, werden unsere jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und, was das Schlimmste, ungerecht.

Hier also tritt Ludwig dem Jungen Deutschland ganz nahe: auch er verteidigt das Recht des wirklichen Lebens, auch er fordert, wie Wienbarg, eine neue Einheit von Poesie und Leben; auch er hat, wie dieser, einen größeren Zug der deutschen Verhältnisse, stärkere Centren und mächtigere Bewegungen ersehnt. Wie die Jungdeutschen gerät er zu der Romantik, von der auch seine ersten Leistungen beeinflußt waren, in heftigen Gegensatz: die „Flucht vor dem Trivialen" hörten wir ihn schon als ihr Grundwesen bezeichnen, das dann zur Phantasterei geführt habe.

Dennoch muß man sich hüten, diese Ähnlichkeiten zu überschätzen. Außer Schiller hat Ludwig keine litterarische Richtung so nachsichtslos befehdet wie das Junge Deutschland. Persönliche Antipathien aus der Dresdener Zeit spielten mit; aber die Hauptsache war ein prinzipieller Gegensatz. Es war der Gegensatz gegen das, was die Jungdeutschen mit Schiller teilten: gegen die „Tendenz". Realist, ja Naturalist war Ludwig vor allem in dem Sinne, daß ihm ein jedes Hineintragen fremder Tendenzen in die Darstellung gleichsam ein Verbrechen an der Wirklichkeit schien. Deshalb also kämpft er gegen Schiller: die Sentenzen, die großen Reden scheinen ihm fremde Zuthaten, „Juwelen zum Herausnehmen", geprägte Thaler und Dukatenstücke, die blinkend und locker im Gestein stecken, silberne Äpfel, die an den Baum gehängt sind — er er-

schöpft sich in zornigen und spöttischen Kennzeichnungen. Aber auch die Tragik der Schillerschen Dramen entbehrt für ihn der Notwendigkeit: nicht aus dem Zwang ihrer Natur, sondern von außen her, durch das schlimme Los des Schönen auf der Erde, gehen Max Piccolomini und Maria Stuart zu Grunde. Der Idealismus der Stücke, die Humanität, die Naivetät etwa der Thekla — all das scheint ihm falsch, vom Dichter nur den Figuren geliehen: „er sucht alles Schöne zusammen, um dem Publikum zu sagen, das bin ich." Reflexion herrsche statt der Anschauung, eine durchgehende Grundfarbe fehle — aber schon dies richtet sich ja auch gegen die Jungdeutschen. Und ihnen wirft er neben „der Schwäche des intuitiven und der Überstärke des analytischen Verstandes" das Kokettieren mit den Zeitideen vor, „jenen oft kranken Paradoxien des Denkens und Fühlens, jenen Fragen, welche die Geistreichen so aufregend beschäftigen, den Verständigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfschütteln abnötigen können." All das zerstört in seinen Augen die Einheit der dichterischen Intention: „Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen . . . Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben." Die Sache selbst, das Leben selbst — auch nicht einen künstlichen Mechanismus, wie er ihn den Franzosen, Lessing, „bühnensicheren" Effektkünstlern seiner Zeit vorwirft. Die Kunst soll sich nicht vermessen, klüger zu sein als die volle Pracht des Lebens — sie soll es weder zur moralischen Kinderfabel noch zum geschickten Taschenspielerapparat herabdrücken.

Dabei ist aber Ludwig von einer völligen Trennung der Moral von der Poesie sehr weit entfernt. Schon jene Vorwürfe gegen Schiller und die Jungdeutschen ruhen wesentlich auf einer moralistischen Basis: er sieht in den Sentenzen und Tendenzen eine gewisse Unehrlichkeit, mit der das Publikum über das wirkliche Aussehen der Welt betrogen wird. Im Gegensatz dazu fordert er — wie wir schon sahen —, daß die Bühne, wie bei den Alten, wirklich belehre, belehre auch über die thatsächlichen Folgen menschlicher Leidenschaft und Affekte. Nicht wie bei Schiller soll dem Helden die Verantwortlichkeit für sein Thun abgenommen, den unglückseligen Gestirnen die größere Hälfte der Schuld zugewälzt werden; sondern wie bei Shakespeare soll der Dichter den Zuschauern zurufen: mein Held könnte auch anders, aber er selbst wählt sich sein Verderben. Ein solches ethisches Experimentieren

vertrüge sich immerhin noch mit Goethescher Objektivität; auch Goethe huldigte der Anschauung, wie aus dem wirklichen Leben, so müßten auch aus seiner verkleinerten Abbildung in der Kunst sich Lehrsätze gewinnen lassen wie der: Bezwinge dich selbst! Aber Otto Ludwig geht mit der ganzen Lehrhaftigkeit des Thüringers, der von Luther bis Nietzsche Moral zu predigen geliebt hat (und nennte er selbst die verkündete neue Moral eine Antimoral!), mit der ganzen Neigung seiner Zeit zum Volkserziehen und Kommandieren erheblich weiter. Im Gegensatz zu dem idealistischen Pessimismus Schillers und zu dem idealistischen Skepticismus der Jungdeutschen fordert er ganz allgemein, daß die Poesie die kranke Zeit heilen solle; ein gutes Unterhaltungsbuch, das „gesund" ist, weil es „Liebe und Lust zum Leben giebt", ist ihm lieber als ein hochstrebender Versuch, über die Übel der Gegenwart zu neuen Bedingungen zu gelangen: Hackländer wird gelobt, Hebbel nur gescholten. Aber das heißt doch auch wieder fremde Gesichtspunkte in die Dichtung tragen! Ludwig bekennt sich zu dem schönen, aber doch einseitigen Losungswort: „des Herzens wahre Heimat ist die Enge"; wie Grillparzer wird er nicht müde, des Herzens stillen Frieden als das eine, was not thut, zu preisen. Mehr als das! Sein berühmtestes Werk, der „Erbförster", ist nach seinem eigenen Zeugnis als ein „Warnungsbild" gemeint: die Erregung Ludwigs über die Instinkte der Menge, die in der Pariser Februarrevolution hervorgebrochen waren, verlangte eine Auslösung, und er gab sie in dieser Warnung vor dem Vertrauen auf das instinktive Rechtsgefühl. Würde denn nun aber zu jener freudigen Hingabe an die Wirklichkeit, die Ludwig predigt, nicht auch die Freude an großartigen Irrtümern, an prachtvollen Ausbrüchen elementarer Gefühle, an ungeheuren Umwälzungen gehören? Tadelt doch Ludwig selbst an Goethe (mit Recht, wie ich glaube), daß er die Natur zu passiv denke: „es scheint fast, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will sagen das stille Wachsen verstanden, das in sich Geschmiegte, Gebundene . . . Für den Instinkt des Kindes und Naturmenschen, der, geschlagen oder auch nur berührt, schlägt, hatte er keinen Sinn."

Ich glaube, wir sind hier wirklich an dem wichtigsten Punkt für das Verständnis Otto Ludwigs. Der Konflikt zwischen der gepriesenen Objektivität und der natürlichen Subjektivität, zwischen dem Verstand und dem Instinkt, zwischen dem rein ästhetischen Spiel

und der moralistischen Zweckmäßigkeit ist der letzte Grund für Otto Ludwigs innere Kämpfe, für seine Unfruchtbarkeit, für sein tragisches Schicksal.

Otto Ludwig ist von Haus aus ein Naturkind wie nur eines. Wir sahen, wie sein Leben fast wie ein Traum zerrinnt, in den Momente überirdischer Seligkeit mit dem wildesten Angstgefühl sich teilen; die Vorgänge der Wirklichkeit aber sind hier fast nur die Signale, auf deren Ton hin die Reihe der Traumvorstellungen sich abspielt. In diesen selbst freilich herrscht die erstaunliche Anschaulichkeit, die auch unsere Träume oft zeigen; es begegnet uns wohl, daß wir im Traum auf einem Firmenschild einen verkehrt gesetzten Buchstaben oder noch kleinere Einzelheiten bemerken, eine Fliege vielleicht, die sich einer Nebenperson auf die Nase gesetzt hat. Wenn Hebbel inspiriert war, regelte doch die innere Strenge seines Kunstverstandes den Verlauf der Visionen zu einer geordneten Folge; bei Ludwig traten hier ganz eigentlich Hallucinationen ein. Er sah einen Freund etwa über Schlangen oder durch teppichtragende Tiroler hindurchschreiten und hielt ihn mit einem Schreckensruf zurück. Wurde diese Neigung zum wachen Träumen nun gar durch die intensive Beschäftigung mit einem Gegenstand genährt, so ward er geradezu zum Spielball der eigenen Phantasie. Ganz prächtig hat er selbst geschildert, wie sich bei ihm der dichterische Prozeß vollzog — es ist die ausführlichste Schilderung dieses ewigen Geheimnisses, die wir besitzen:

Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegen einander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder, genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat . . . . Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahre ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Scenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat . . Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe.

Das Eigentümliche hierbei ist nicht das deutliche Erschauen der Keim-Situation: das ist wohl allen Dramatikern eigen; so erblickte Lessing Nathan vor Saladin, Goethe Götz vor den Heilbronner Ratsherren und Orest von Iphigenien geheilt. Auch daß er den Figuren direkt abfragen muß, was sie sagen, ist nicht so singulär; so sah z. B. auch der große Satiriker und Sittenzeichner Gavarni (1804—1866) komische oder charakteristische Figuren oder Gruppen zum Nachzeichnen deutlich vor sich und mußte dann oft tagelang warten, bis sie ihm die passende Legende verrieten. Vielmehr liegt das Individuelle vor allem in der außerordentlichen Schnelligkeit, mit der sich die Scenen ablösen, dann aber auch in den musikalischen und koloristischen Nebenerscheinungen. Gustav Freytag fand hierin eine Art von künstlerischem Atavismus, eine Rückkehr jener Urzeit, da für den Künstler noch alle Künste ungetrennt waren und Homer auch Werke der Schmiedekunst oder Baukunst erfand. Näher läge es wohl, hierin eine Verwandtschaft mit der Technik des Traums zu erblicken. Ein pathologisches Element liegt darin, das aber doch gleichzeitig eine allgemeinere psychologische Erklärung zuläßt: die ununterbrochene Gewöhnung, in der Betrachtung musikalischer und poetischer Gebilde zu leben, die Übung der phantastischen Reproduktion lehrte den Geist, mit Leichtigkeit gesehene Situationen aufzulösen und fortzuführen. Die Schnelligkeit ward nun aber zur Qual, wenn der Dichter die schwankenden Gestalten festzuhalten versuchte. Ein Plan kommt ihm in der Nacht und wächst „mit so riesiger Schnelligkeit", daß in einer halben Stunde ein ganzes Stück vor ihm steht; die Gestalten wachsen „in rasender Schnelle". Die Hand kommt nicht mit; dazu drängen sich charakteristische Nebenscenen hinzu, die nur in Eile auf dem Rand angemerkt werden können. Immer mehr nimmt mit der Übung des Geistes die Eile dieses inneren Aufrollens zu, immer langsamer geht dem Kranken, dem Gelähmten, dem Kurzsichtigen, dem sein Unterleibsleiden die gebückte Stellung nicht anhaltend gestattet, die Feder. Ein furchtbarer Konflikt entsteht. Während die Feder stammelt, steigert sich die Jagd der Visionen fast bis zur Gedankenflucht. Und ist die Stimmung verloren, so ist alles verloren: was zum Leben drängte, ist dann nur noch lebloses Material.

Zu dieser wesentlich physiologischen Entwickelung kommt ein zweites. Hebbel, sahen wir, war der Selbstkritik so gut wie unzugänglich, weil sein Dichten im wesentlichen die getreue Anwendung

unumstößlicher Prinzipien war. Um so stärker mußte sein Antipode der künstlerischen Reue zugänglich sein. Je deutlicher er die Gestalten und Scenen vor sich gesehen hatte, jede mit ihrer eigenen Atmosphäre, mit Nebenwirkungen auf all unsere Sinne, wie nur lebendige Personen sie sonst ausüben, um so leichter mußte die auf dem Papier fertig dastehende Dichtung abfallen. Er hatte noch so viel mehr gesehen, gehört, ja gefühlt, gerochen; nun stand ein blasses Abbild da. Und diese angeborene Selbstkritik ward nun noch von außen gefördert. In so vielen Punkten er sich auch mit der Zeitrichtung berührte — dem Zeitgeschmack kam er nirgends entgegen. Adolf Stern, dem wir eine treffliche Biographie Ludwigs verdanken, meint zwar, der Moment wäre für Ludwigs erste Produktionen nicht ungünstig gewesen: eben damals habe Immermanns „Münchhausen“ einer unbefangen poetischen Darstellung wieder Bahn gebrochen, Auerbachs Dorfgeschichten mit ihrem starken, Willibald Alexis' historische Romane mit ihrem freilich geringeren Erfolg hätten einen Frühling lebendiger, frisch gestaltender Poesie angekündigt. Wenn aber Kritik und Publikum diese Produktionen (freilich überwiegend nicht nach Gebühr) freudig aufnahmen, so trug dazu immer noch deren Tendenz bei: die litterarische des „Münchhausen“, die sociale der Dorfgeschichten, die patriotische des „Rolands von Berlin“; aber gerade die Tendenz lehnte Ludwig ja von vornherein ab. So fehlte es nicht an kritischen Bemängelungen, an Mißerfolgen bei Verleger und Publikum. Ich weiß nun keinen hervorragenden Autor, der der Kritik so wie Ludwig entgegengekommen wäre. Während sonst die Schriftsteller fast ausnahmslos den Recensenten als ihren Feind ansehen, betrachtete er ihn als seinen Helfer. Er bemühte sich, jedem Tadel eine Handhabe abzugewinnen, die ihm das ganze Problem lösen helfe: die Übersetzung aus der eigenen Anschauung in das Buch. Es war aber natürlich, daß auch die wohlmeinendsten und verständnisvollsten Kritiker wie Eduard Devrient und Julian Schmidt wiederholt Forderungen stellten, die seiner eigentümlichen Natur nun einmal nicht entsprachen. Auch das machte ihn unsicher. Er war immer bereit, zuzugeben: das war mein Fehler! endlich entdecke ich, wie ich es hätte machen sollen! so darf ich's nicht mehr anfangen! Aber um so gebieterischer regte sich in ihm das Bedürfnis, endlich zur Sicherheit, zu einer unumstößlichen, unfehlbaren Technik zu gelangen. Und so warf er sich schließlich mit einem gewissen Fanatismus vor dem

Altar Shakespeares nieder. Hier glaubte er alles zu finden, was ihm fehlte; hier wollte er alles lernen — auch was sich nie erlernen läßt. „Das Bedürfnis, genau zu wissen, was ich wollen soll, und dies in Harmonie zu setzen mit dem, was ich können muß, brachte endlich eine große Krisis meiner ganzen Natur zuwege“ (1853). Er glaubte gerettet zu sein — er war verloren.

Denn wenn es natürlich auch eine gewisse Wahlverwandtschaft war, die ihn zwang, gerade dem großen Briten sich willig zu ergeben, so waren dennoch die Individualitäten zu verschieden, als daß dies Studium der poetischen Eigenart Ludwigs hätte zum dauernden Segen gereichen können. Zunächst war das Studium selbst schon Gefahr. Von Haus aus Mittel, ward es mehr und mehr Selbstzweck. Sich bewundernd in fremde Kunst zu versenken, war diesem Dichter fast so großes Glück wie selbst zu schaffen; klagt er noch so oft, daß er nicht zur eigenen Produktion gelangt, wir haben doch oft die Empfindung, daß er sich nicht ganz ungern von immer neuen Vorstudien aufhalten ließ. Dann aber, was die Hauptsache ist, trieb die Absicht seines Studiums ihn gerade dahin, alles zu betonen, was an Shakespeare seiner eigenen Natur **nicht** gemäß war. Natürlich: wo irgend der große Meister von seiner eigenen Art abwich, da sah der gläubige Jünger nun ohne weiteres einen Fehler, der ihm bis jetzt hinderlich gewesen war. Auf diese Weise entäußerte er sich der angeborenen Individualität, ohne doch irgend die des größten Genius der Weltlitteratur erreichen zu können.

So zerfällt also Ludwigs Produktion in zwei Hälften. In der ersten schafft er zwar keineswegs ganz unabhängig von dem Einfluß seiner unaufhörlichen Lektüre, aber doch wesentlich aus dem Instinkt seiner eigenen subjektiven Natur heraus; in der zweiten sucht er sich an der Hand Shakespeares zu einer objektiven Technik zu erziehen.

Als den Grundzug der **älteren Periode** hat er später selbst einen „naturalistischen Tic“ bezeichnet. „Der Naturalist“, definiert er später, „nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht.“ In diesem Sinne ist er damals Naturalist: was er gesehen, was seine Vision beglaubigt hat, das will er wiedergeben. „Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealisten

mehr um die Einheit.“ Gerade aber die Mannigfaltigkeit mußte ja dem weltfreudigen Optimisten am Herzen liegen.

Als ein Zögling der Romantik tritt Ludwig in die Litteratur ein. Wie ganz „die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen“ (1842—1843) von Hoffmanns Einfluß zeugt, wurde schon hervorgehoben; aber im Ausmalen kleiner Gesten und Grimassen geht der Schüler über den Meister noch weit hinaus, ebenso in der Deutlichkeit satirischer Anspielungen auf Leipziger Kunst und Leben. Die ironischen Namen wie „Flötenspiel“ und „Entenfraß“ sind an sich schon charakteristisch für den Ton dieser mit der Wirklichkeit übermütig spielenden Märchendichtung. Aber fast gleichzeitig entstand auch die tiefernste Novelle „Maria“ (1842). Mit sehr zarten Tönen wechseln in dieser psychologischen Studie realistische Einzelheiten ab, die dann in dem lustigen, unvollendeten Roman „Aus einem alten Schulmeisterleben“ (1845—1846) die ganze Situation beherrschen.

Fast ein Jahrzehnt ruht nun die epische Produktion so gut wie völlig, um von einer fieberhaften Hast dramatischer Entwürfe verdrängt zu werden. Nahezu durch das ganze Leben Ludwigs ziehen sich Pläne zu einer „Agnes Bernauerin“ (1835—1846, 1854—1864), die dem Drama Hebbels in keinem Punkte geglichen hätte. Wo der grübelnde Pessimist das reinste Opfer politischer Notwendigkeit sah, suchte der nicht minder vergrübelte Optimist nach einer psychologischen Rechtfertigung des Ausgangs und irrt in dem Labyrinth der Möglichkeiten ratlos von einem „Vielleicht“ zu einem „Wenn aber“, um mit einem „Oder“ zu einem neuen Plan überzugehen: „Das Einfachste bliebe . .“ Wo für Hebbel die straffe Linie der Entwickelung alles ist, freut Ludwig sich am Detail und schwelgt in kleinen Zügen. Hatte doch selbst seinen musikalischen Kompositionen ein Kritiker wie Felix Mendelssohn einen Zug zum volkstümlich Charakteristischen nachgesagt, den der Nachklassiker „geschmacklos“ fand. Aber auch Ludwig selbst irrte nicht, wenn er sich später vor dem Eigensinn einer „sich immer steigernden Individualisierung des schon Individuellen“ warnte. In diesen Entwürfen wird wirklich die „Kleinpsychologie“ bis auf den Gipfel getrieben. Da kann etwa in dem „Jakobsstab“, einer Dramatisierung der Hauffschen Novelle „Jud Süß“, der Geldmann kein Wort sprechen, das nicht nach Habsucht riecht. Ebenso wird auch das Milieu mit kleinlichen Einzelheiten überladen; und diese zugespitzt

individualisierende Zeichnung von Hintergrund und Coulissen hat Ludwig nie ganz dem großen Fresko-Stil des „Kaufmann von Venedig“ oder des „Tasso“ zu opfern vermocht.

Den Gipfel dieser Kleinmeisterei zeigt in glücklicher Übertragung auf episches Gebiet ein Werk, das schon an der Grenze der zweiten Periode steht: die „Heiterethei“ samt ihrem Widerspiel, der Geschichte „Aus dem Regen in die Traufe“ (1857). Treitschke, ein warmherziger Bewunderer Ludwigs, hat sich über die übertriebene Individualisierung der Sprechweise, über die breite Schilderung der „großen Frauen“ im Dorf mit einem gewissen Entsetzen geäußert, das man dem pathetischen, immer mit Riesenstrichen stilisierenden politischen Historiker wohl nachfühlen kann; gerecht scheint es mir nicht. Nie hat Ludwig die Fülle der Gesichte unbefangener nachgezeichnet, nie glücklicher in der Camera obscura Farben und Bewegungen seiner engeren Umgebung erspäht und festgehalten. Er hat in seiner theoretischen Epoche die Dorfgeschichte als „Embryo des provinziellen historischen Romans“ gewürdigt; so ist vor allem auch sein Buch zu verstehen. Nach Walter Scott und seinem amerikanischen Nachfolger Washington Irving hatte man wiederholt in Deutschland breite Landschaftsgemälde solcher Gegenden entworfen, in denen historische und klimatische Verhältnisse besondere Eigenart begünstigten: Annette von Droste z. B. hatte das versucht, Hermann Kurz und (in anderer Weise) Willibald Alexis hatten den historischen Roman auf diesem Fundament errichtet. Ludwigs Liebe zur breiten Wirklichkeit blieb bei der Vorstufe stehen. Historische Vorgänge hatte er wohl auch einzeichnen wollen, wie jenes „Dunkelgrafen“ Schicksale; schließlich ward ihm die Schilderung seiner Thüringer zum ausreichenden Hauptmotiv. Trotz und Ehrlichkeit, verhaltene Leidenschaft und Stolz sieht er als Haupteigenschaften seiner Landsleute an; wer die großen Thüringer beschaut oder die kleinen kennt, wird seine Kennerschaft loben. Aus diesen Eigenschaften also baut sich das Schicksal eines typischen Paars auf, einer prachtvollen, überkräftigen Jungfrau (so wollte Ludwig auch die Bernauerin zeichnen) und eines freilich doch ein wenig zu musterhaft geratenen Jünglings. Die Geschäftigkeit, Geschwätzigkeit, Geheimniskrämerei dieser winzigen Welt, in der die Wirtin schon eine „große Frau“ trotz Maria Theresia ist, denn ihr Großvater war Bürgermeister, drängen sich zwischen die spröde und doch liebend sich zuneigenden Herzen, umspinnen sie — und können sie doch nicht bewältigen.

Denn die reine Offenheit, das ehrliche Bekenntnis, der Zauber einer kraftvollen Persönlichkeit ist doch stärker. Und so dienen all diese seltsamen „spinnenden“ und „schnaufenden“ Originale mit ihren stehenden Redensarten und unvermeidlichen Gesten nur als Folie, von der sich die echte Menschlichkeit der Hauptfiguren abhebt. Wir geben es zu — auch im Roman droht das Schlinggewächs der kleinen Züge Handlung und Hauptgestalten zuweilen zu überspinnen. Ein wenig hätte das üppige Rankengewächs schon beschnitten werden mögen. Aber erinnert etwa die Rede, die dem trefflichen Fritz seine wohlmeinende Großmutter hält, nicht an Gottfried Kellers alles lebendig machenden Humor: „Aber was kann ein junger Bursch mit einem alten Fräle reden? Siehste, das ist, als wenn ein Franzos und ein Pariser miteinander wollten reden. Da redt der ein französisch und der andere pariserisch, und hernachen weiß keiner, was der ander eigentlich hat gewollt.“ Das ist solches „närrisches Zeug“ — das gut thüringische Lobwort „närrisch“ gehörte zu Ludwigs Lieblingen —, über das er beim Erfinden selbst lachen mußte, das aber auch dem Leser ein behagliches Verweilen abnötigt; mit hastender Eile freilich soll man Ludwig nicht lesen. — Auch das „Widerspiel“ ist reich an ergötzlichen Einzelheiten, und besonders ist anzuerkennen, wie wenig die Anlage als Pendant beengend und zwängend auf die Handlung gewirkt hat.

Die gleichen Eigenheiten weisen auch die ausgeführten Dramen auf. Da ist ein kleines Lustspiel „Hanns Frei“ (1842—1843); eine Dramatisierung von Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ folgte („Die Pfarrrose“ 1845); ein Intriguenstück mit einem edlen Polen („Die Rechte des Herzens“ 1844—1845); als Vorspiel zu einem groß angelegten „Friedrich II.“ ein kräftiges kleines Seitenstück zu „Wallensteins Lager“ („Die Torgauer Heide“ 1844). Charakteristisch für all diese Stücke ist eine rasch und energisch vorschreitende Handlung, die doch über die mangelhafte psychologische Begründung nicht täuschen kann. Intrigue und Voreiligkeit führen das Polenstück und die „Pfarrrose“ zu einem leicht zu vermeidenden Ende, während im „Fräulein von Scudéry“ (1848, nach E. Th. A. Hoffmanns Meisterwerk) der König als deus ex machina den Knoten durchhauen muß. Übrigens hat in dies Drama Ludwig (wie vor ihm Hoffmann selbst) etwas von seiner fast abgöttischen Verehrung der Kunst gelegt, und ganz aus der Seele sind ihm Cardillacs Worte gesprochen:

Das Schöne wird nie fertig; immer könnt' es
Noch schöner sein.

Sonst erheben sich die Gestalten wenig über die blassen Typen, die neben Cardillac damals die Bühne erfüllten; nur noch zwei Rollen weiß Ludwig zu lebensvoller Wahrheit zu erheben: die des fröhlichen unschuldigen Mädchens (Rose in der Dramatisierung von Bürgers Ballade) und die des braven rauhen Schnauzbarts (in dem Soldatenstück).

Da kommt die Revolution — Ludwig erschrickt vor der Macht der Instinkte, die die „Rechte des Herzens“ naiv anerkannt hatten. Er erinnert sich seiner eigenen Subjektivität. Er sucht nach einem Typus, der ihm den Konflikt des unbefangenen Rechtsgefühls mit dem geschriebenen Recht vergegenwärtige. Und plötzlich steht, zum Greifen deutlich, der Erbförster vor ihm, „in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: ‚So sollte man doch gleich die Bestien totschießen?‘ — ‚Recht muß doch Recht bleiben‘ und ‚ich hab Unrecht‘!“

Der „Erbförster“ (1849) ist das charakteristische Drama Ludwigs, wie „Judith“ das typische Drama Hebbels, und bezeichnend ist auch, daß dieses im Anfang, jenes auf dem Höhepunkt der Entwickelung des Autors steht. Alle Vorzüge seiner Begabung treten hier imposant hervor: die Deutlichkeit, mit der die Hauptfiguren geschaut, die unerschöpfliche Phantasie, mit der die Reden und Situationen ausgeschmückt sind; aber auch seine Schwäche: die Willenlosigkeit, mit der er sich sozusagen der Willkür seiner Gestalten hingiebt, die Überladung mit kleinen Zügen, der gewaltsame Schluß. Wenn man den „Erbförster“ vielfach als ein dramatisches Meisterwerk bezeichnet, so kann ich so wenig beistimmen, wie wenn Hettner es als das elendeste aller Schicksalsdramen ansah. Es ist ein Stück wie Ludwigs Leben: reich, voller gelungener Momente, überall von ernstem Streben erfüllt, aber doch nicht zu der Höhe gedeihend, die solchen Anlagen beschieden schien.

Ludwig hat in seinen Shakespearestudien wiederholt Äußerungen gethan, die prophetisch auf Ibsen deuten. „Die günstigste Handlung ist ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen u. s. w. scharf kontrastierter Personen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichst engen Raum zusammengedrängt sind ... Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen.“ In der That hätte seine natürliche Technik ihn

auf die „Expositionsstücke“ von der Art der „Nora“ hindrängen müssen, „wo vor den Beginn der eigentlichen sichtbaren Handlung, die aber dann meist bloß in Gesprächen oder Besprechungen der Lage besteht, schon ein großer Teil der Verwickelung fällt“. Denn er sah ja die Figuren schon mitten im Abrollen der Entwickelung vor sich; ja er glaubte sogar theoretisch die Forderung aussprechen zu dürfen, daß auf der Bühne (und noch mehr im Roman) die Entwickelungen der Charaktere bloß ein allmähliches Enthüllen dessen, was in den Menschen ist, nicht eine Umgestaltung bringen sollten. So wurde er dazu geführt, mit den Gestalten ähnlich zu experimentieren wie Ibsen. Dieser hat fast so ausführlich wie Ludwig bezeugt, wie ihm die Figuren aufgehen, wie er dann sich gleichsam mit ihnen zusammen einsperrt, sie Wochen, Monate verfolgt, bis er sie genau kennt — „glauben Sie“, hat er einmal gesagt, „es ist keine Kleinigkeit, so acht Kerls immer im Auge zu behalten.“ Nun ward aber Ludwigs bewegliche Phantasie und Lebensfreude Ursache, daß er sich selten auf jene „nicht zu große Anzahl von Personen“ beschränkte, ward die Schnelligkeit seiner ausmalenden Traumkraft Ursache, daß er die ständige Beobachtung der einzelnen verlor. Darunter litt nicht bloß die Übersichtlichkeit der Handlung, sondern ihre ganze Führung. Er mußte mit einem Machtwort die unablässig sich fortrollende Offenbarung der Hauptcharaktere beenden — statt eines organischen Schlusses schrieb er einen mechanischen, er, der das Mechanische so haßte. Jener böse „heimliche Grund“ ist eine Unheilsstelle wie das Erbgewölbe in den „Rechten des Herzens“; daß der Förster seine Tochter erschießt, ist und bleibt ein gräßlicher Zufall, schlimmer als die Tötung der Leonore im „Fiesco“. Mit der „Hauptgebärde“ des Erbförsters haben diese traurigen Koincidenzen nichts zu thun. „Ich habe unrecht“, das mußte sein Schlußwort sein — unrecht im Kampf gegen die nun einmal vorhandenen Gesetze und Verhältnisse. Er mochte in jäh auflodernder Wut auf seinen Freund und Herrn schießen, um den geliebten Wald zu schützen; er konnte den Buchjäger niederschießen, den elenden Feind seines Hauses; aber Mißverständnis und Zufall durften ihn nicht zum Mörder seiner Tochter machen. Alles ist so vortrefflich angelegt: zwei Freunde, beide gute und brave Menschen, aber von entgegengesetzten Richtungen, die in Hader geraten: der Instinkt des Naturmenschen gegen die Berechnung des trotzig auf das Geschriebene pochenden

Kaufmanns, als symbolisches Kampfobjekt der Wald, ein Stück freier Natur, an dessen Einfangen zu persönlichem Besitz das Volk (nach Jacob Grimms Zeugnis) sich nie ganz hat gewöhnen können. Alles konnte sich in großartigem Zuge abspielen, wie in Kleists „Michael Kohlhaas“, mit dessen Helden man den Erbförster oft verglichen hat. Da kamen dem Dichter Bedenken, er wollte die Stimmung in das „Furchtbar-Erhabene“ steigern, wollte einen Schluß, der den Zuschauer (fast wie in Ibsens „Wildente“) in Ungewißheit läßt, ob Marie als Opfer des Zufalls oder der eigenen Absicht falle — und betrog sich gerade dadurch um die höchste Wirkung. So glänzend einzelne Gesprächsstücke, so vortrefflich die Zeichnung des alten Buchhalters ist — im ganzen muß man das Trauerspiel doch in jene in unserer Litteratur nur zu lange Reihe von Dramen stellen, in denen eine prachtvolle, rund und lebendig dastehende Hauptfigur eine mißlungene Handlung decken muß — keine unrühmliche Gesellschaft immerhin, denn in diese Reihe gehört „Kabale und Liebe“ so gut wie „College Crampton“.

Starke Einwirkung des zunehmenden Studiums zeigt schon das nächste Werk, das letzte Drama, das Ludwig vollendete: „Die Makkabäer“ (1851—1852). Liebende Kenner Ludwigs, wie Adolf Stern und August Sauer, feiern es als sein unvergänglichstes Meisterwerk. Ich fürchte, die Zukunft wird ihnen nicht ganz recht geben. Auch dies Werk ward nicht, was es werden konnte. Wirksame Motive schießen in der üppigen Saat der wechselnden Entwürfe reich auf, nehmen eins dem anderen Luft und Boden, ersticken sich. Schließlich ist nicht eins zur vollen Entfaltung gelangt. Mächtig war die Hauptfigur erschaut, der große und in seiner Größe so schlichte Judah, der den Löwen wie einen Hund erwürgt und (wie Gottfried von Bouillon) nicht König sein will, nur Diener des Herrn. Aber ihm gelingt es doch nicht, den verblendeten Fanatismus zu besiegen, mit dem das Volk am Sabbath sich abschlachten läßt; und schließlich ist nicht er der Sieger, sondern die stolze Mutter, Lea, das riesige Weib, das den Himmel niederbetet. Ganz gegen Ludwigs Absicht ist am Ende der Stolz, ja der Hochmut siegreich und vermag, was Judahs edler Demut nicht gelang. Die wilde Großartigkeit Leas drückt auch auf die sanfte Güte Naemis, die nach einem älteren Entwurf fast an die erste Stelle treten sollte; so rührend auch ihre kindlich reine Freude beim Anblick Judahs spricht:

Daß ich dich wieder habe, lieber Herr! —

sie verliert sich doch zuletzt in der Fülle der Personen. Lea wieder schadet die nicht genügend motivierte Vorliebe für den eiteln, unsicheren Eleasar; trotz allen Traumdeutungen — wieder ein Motiv aus dem Bezirk der Schicksalsdramen! — müßte dies stolze Heldenweib nur für Judah Blicke haben. Schließlich geht aber, was das Schlimmste ist, das sogar verloren, was der Geschichte der Makkabäer ihren eigentlichen poetischen Wert giebt: der siegreiche Kampf eines Volkes um seinen Glauben. Statt eines geschlossenen Volkes, dem ein paar Abtrünnige nur größere Einheit geben würden, sehen wir im dritten Akt drei gleich starke Volkshaufen, von denen einer für Abfall und Unterwerfung spricht. Wie hätte Schiller den „Tell" zerstört, wenn er etwa die Männer von Unterwalden für Gehorsam gegen Österreich hätte stimmen lassen! Die Lebensfülle der Thüringer Figuren im „Erbförster" lobte Ludwig selbst, zu sehr vielleicht; hier sind die Gestalten vielleicht noch wahrer, aber der Naturalismus, der den wahren Heros der Makkabäerfabel, das Volk, in widerstreitende Individuen auflöst, war hier noch weniger als dort am Platz.

Groß genug ist das Drama dennoch in der Anlage wie in der Ausführung einzelner Charaktere, um reicheren Erfolg zu verdienen. Der zweite Akt ist wohl Ludwigs größte dramatische Leistung, und selbst der etwas melodramatische Ausgang dieses wie des fünften Aufzugs läßt sich aus dem gesteigerten Ton der erregten Handlung rechtfertigen. Aber wir begreifen gerade hier, wie Ludwig ins Stocken geriet, sich wie der Adept an seine Retorten an die Shakespearehefte festbannte — und zu viel lernte, um je wieder, in vierzehn arbeitreichen Jahren, ein Drama zu vollenden!

Otto Ludwigs Shakespearestudium hat gewisse Punkte in der Technik des größten aller Dramatiker glänzend aufgehellt; im ganzen bleibt seine Darstellung einseitig. Sowohl in der Auswahl der ausgebeuteten Stücke wie der beleuchteten Seiten läßt der geniale Grübler sich mehr von seinem Bedürfnis leiten, als von dem Streben nach vollkommenem wissenschaftlichen Durcharbeiten des Stoffes. Was Ludwig giebt, ist weniger eine Schilderung von Shakespeares Dramaturgie, als eine Verkündigung derjenigen Ibsens und seiner Schule. Hier viel mehr als in den Dramen des großen Briten findet sich das breit realistische, bewußt um die Hauptlinie sich herumschlängelnde Gespräch, hier die indirekte Charakteristik in

strengster Durchführung, hier die sorgfältige Nüancierung des Grundtons, der Scenenstimmungen, der Einzelreden. Aber eben darin sehe ich vor allem die Bedeutung der dramaturgischen Studien Ludwigs. Deutlicher als ein anderer erkannte er, was nötig sei, damit das deutsche Drama aus dem Fahrwasser der Epigonen herauskomme — frei von der hohlen Deklamation der Schillerianer, von den leblosen Tendenzpuppen der Jungdeutschen, von der hölzernen Bretterwelt der „bühnengemäßen“ Massenfabrikanten. Was er suchte, legte er in Shakespeare. Freilich blieb auch das ihm nicht verborgen, was Lessing schon ausgesprochen hatte, daß ein nationales Theater im großen Stil nationales Selbstgefühl, größere Lebensführung verlange.

Von seinen Lehren haben Wenige Vorteil gezogen. Als nach seinem Tode sein Freund Heydrich die „Shakespearestudien“ in nicht mustergültiger, aber verdienstvoller Weise veröffentlichte, hörte man nur eins heraus: die Opposition gegen Schiller. Der „Realist“ wurde von den „Idealisten“ bekämpft, die oft freilich ungerechten Angriffe des Shakespeareverehrers als ein Sakrileg ausgelegt, während man ganz andere Angriffe gegen Goethe schmunzelnd ertragen hatte. Was in Ludwigs Theorie vor allem wichtig und fruchtbar war, kam nicht zur Geltung. Gustav Freytag hat vielen jüngeren Talenten als Führer gedient, Hermann Hettner hat auf Ibsen wirken dürfen — ich wüßte nicht, wer als Schüler Otto Ludwigs zu nennen wäre.

Ihm selbst aber zerstörte das Programm die Ausführung. Balzac schildert einmal (im „Chef d'œuvre inconnu“) einen alten Maler, der ein wunderbares Gemälde durch endlose Übermalung, ausgetüftelte Verbesserungen, kleine Effekte, Lichter zuletzt in ein unverständliches Chaos verwandelt; nur ein Fuß, mit wunderbarer Kraft gemalt, sieht als Zeugnis der alten Begabung aus dem Netz der Skizzen hervor. So ging es Ludwig. Meisterhaft hat Erich Schmidt den „Scherbenberg“ seiner Entwürfe geschildert, diese von immer neuen Verbesserungen, Zweifeln, Änderungen, Verweisungen bis zum Rand bedeckten Blätter voller Zurufe an sich selbst: „schlank! geradlinig! konkreter! alles viel kürzer! kompakter! einfachst! gedrängtest!“ „Einem ‚Also‘ tritt rasch ein ‚Oder so?‘ auf die Fersen, und ein ‚Ganz anders!‘ zerreißt im nächsten Heft, ja oft auf demselben Blatte den bisherigen pragmatischen Nexus.“ Er bildet sich seine eigene Terminologie für die „Auslebe-, Puffer-,

Zustands-, Handlungs-, Spielscenen"; er deutet Charaktere mit Tierbildern an, zeichnet, analysiert, verwirft. Der sonst sich der Überfülle der Gesichte kaum erwehren konnte, sucht jetzt jahrelang angestrengt nach einem passenden Stoff und gelangt dazu, wie sein Antipode Hebbel den der Mariamne, so seinerseits den der Maria Stuart und Darnleys als den „einzigen, den allein noch nicht behandelten tragischen Stoff" zu proklamieren. Er gab uns keine „Genoveva" als Gegenstück zu Hebbels, keinen „Falieri" als Pendant zu Byrons, keinen „Wallenstein" (1861—65 geplant) als Überbietung von Schillers Werk. „Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe!"

Nur ein Werk war dieser Periode noch gegönnt. Der prächtige Roman „Zwischen Himmel und Erde" (1856) ist sein reifstes und wohl trotz „Erbförster" und „Makkabäern" sein größtes Werk. Es sind wieder Charaktere aus jener Sphäre, die ihm vertraut war wie keine andere und wie keinem anderen: aus dem Kleinstadtleben Thüringens. Aber von diesem Boden erhebt sich hier ein Konflikt von tragischer Größe. Die engbegrenzte „Respektabilität" des kleinstädtischen Patriziers bildet die Atmosphäre der ganzen Handlung. Der alte Dachdeckermeister Nettenmaier ist in dieser Luft alt und grau geworden, ein rastloser Arbeiter, eifersüchtig auf seine Ehre, sein Ansehen, den Ruf seines Geschäfts. Erblindet erträgt er es nicht, sein Ansehen verringert zu wissen; er will immer noch als der Leiter des Geschäfts gelten, das in Wirklichkeit längst sein Sohn Apollonius führt. In den beiden Söhnen zeigen sich zwei Seiten seines Wesens. Apollonius erbt die strenge Ehrenfestigkeit, den moralischen Reinlichkeitsfanatismus, der aber in dem „Federchensucher" zur Hypochondrie ausartet; Fritz erbt das gefährliche Spiel, tüchtig zu scheinen, wenn längst die Kraft geschwunden ist, „jovial" den guten Gesellschafter und lieben Kerl zu kopieren, während seine Augen gut und böse, recht und unrecht längst zu unterscheiden verlernt haben. Ihm ist Christiane zugefallen, die von Apollonius geliebt wird und seine Neigung erwidert. Fritz, der sein Ansehen, seine Beliebtheit, seine Stellung mehr und mehr weichen und von dem Bruder erobert sieht, klammert sich mit wilder Eifersucht an diesen letzten Besitz, den er vor ihm voraus hat. Sein Wutausbruch tötet das kranke Kind; sein aus Eifersucht und Neid erwachsender Haß würde den Bruder töten, wenn diesen nicht im letzten Augenblick der Entschluß verzweifelter

Notwehr rettete. Von neuem schwebt nun Apollonius zwischen Himmel und Erde, wie bei dem grandios geschilderten Moment, da er das Kirchdach neu deckt: der Himmel ist dicht über ihm, Christiane und das Glück könnten ihm gehören, nachdem Fritz in sein Verhängnis gestürzt ist. Aber seine Hypochondrie sieht einen Verrat an der Ehre des Hauses, an dem rührend unbedingten Vertrauen des verwitweten Weibes schon in einem zu warmen Händedruck. Als Bruder und Schwester leben sie zusammen, erziehen Fritzens Söhne wie gemeinsame Kinder und erbauen sich in Andenken und guten Thaten einen eigenen Himmel dicht über der Erde . . .

Die deutsche Litteratur hat nicht viel, was diesem Werk an die Seite zu stellen wäre. Wunderbar ist die Beherrschung der Sprache. Ludwig war kein Lyriker; aber hier, auf dem Höhepunkt der Handlung, erreicht er hinreißende lyrische Kraft: „Wie Orgelmusik", schrieb Paul Heyse, „in welche sich vom Chor herunter Posaunen mischen, durchdröhnte mich's feierlich und gewaltsam und melodisch zugleich. Dergleichen ist wohl in Prosa nie erschaffen worden". Jene Scene, in der Apollonius die glücklich erregte, schwärmende, lachende, weinende Christiane in seinen Armen findet, oder die, in der der Vater an dem ungeratenen Sohne das Gericht vollziehen will, stehen der berühmten Dachdeckerscene an Kraft und Kunstvollendung kaum nach. Meisterhaft ist die Handlung geführt: viel hat man es mit Recht bewundert, wie „der pedantisch-ängstliche Apollonius vor dem Schlafengehen das Licht emporhebt, um zu sehen, ob er beim Putzen nicht ein Fünkchen habe wegspritzen lassen, und damit den Lichtschein durch eine Spalte in die Scheune wirft, in der sein Bruder das Seil durchschneidet, um ihm dadurch den Tod zu bereiten". Vor allem aber: die unablässige Schulung an Shakespeare, die dem Dramatiker verhängnisvoll ward, ist merkwürdigerweise dem Epiker zum Segen gediehen. Hier hat er die Überfülle kleiner individueller Einzelzüge abgeschnitten, die die „Heiterethei" überzog; hier hat er es aufgegeben, für jede sprechende Figur gleichsam das Gesicht in andere Falten zu legen und den Sprechton mimisch nachzuahmen. Ruhig, ernst schreitet die Erzählung fort, von kleinen Aufhaltspunkten wirkungsvoll unterbrochen: „Diese vier Menschen, in all ihrer Verschiedenheit in einen Lebensknoten verknüpft, den eine Schuld verzehrt! Welch Schicksal werden sie vereint sich spinnen, die Leute in dem Hause mit den grünen Läden?"

Auch diesem Werk ist die Lesewelt noch nicht ganz und die Kritik nur zum Teil gerecht geworden. Zu ausschließlich hat man die Kleinmalerei bewundert, die Schilderung von Handwerk und Handwerkszeug, wie die der feinsten Seelenregungen; wie geschlossen, wie ganz aus einem Guß sich dies Wunderwerk inmitten der zerfließenden oder zusammengestopften Romanproduktion Deutschlands ausnimmt, das haben wenige gewürdigt. Der Erfolg war groß, aber er blieb äußerlich; zu einer vollen Anerkennung der ganzen Dichterpersönlichkeit arbeiteten sich die wenigsten durch. Wäre das aber selbst der Fall gewesen — es hätte Ludwig schwerlich gerettet. Zu leidenschaftlich hatte er sich auf die dramatische Thätigkeit geworfen; die epische Arbeit war ihm nur störende Unterbrechung seiner dramaturgischen Alchemie. Hier noch einmal ein großer Erfolg — vielleicht hätte dann sich sein Leben nicht so rasch und in gewissem Sinne doch unfruchtbar verzehrt. So blieb er im Unsicheren. Es fehlte dem bescheidenen Mann nicht an Selbstbewußtsein; die paar ernst Strebenden in einer Zeit voll Halbheiten hat er immer für seinesgleichen gehalten: Auerbach, Freytag, Gottfried Keller, auch trotz aller Antipathie Hebbel; für die litterarischen Fabrikarbeiter hat er immer nur Verachtung gehabt. Aber es fehlte ihm der Mut, sein Streben als solches gelten zu lassen; zu ängstlich prüfte er die Resultate, verglich er seine Arbeit mit der der Größten. Und so reicht keine seiner Schöpfungen an das Vermächtnis heran, das er mit seiner Persönlichkeit uns hinterließ. Reiner hat kein Künstler seinen Idealen gelebt, ehrlicher kein Dichter sein ästhetisches Ziel allein verfolgt; achtloser ist niemand an den Verlockungen des Tages und aller Tage vorbeigeschritten. Idealismus im höchsten Sinne — das ist der „Generalnenner“ dieses Realisten.

Als ein Opfer des Suchens ist er gestorben. Und doch — in der dogmatischen Sicherheit, mit der Ludwig das Evangelium Shakespeares predigt, verleugnet sich nicht die Verwandtschaft mit jenen „Unfehlbaren“ von 1813, mit Hebbel, mit Richard Wagner, mit den „Titanen“ der vierziger Jahre — mit der „Unbedingtheit“ endlich, in der die poetische Kraft wie die politische Schwäche der Revolutionsdichter von 1848 wurzelte!

Ferdinand Freiligrath (1810—1876) ist hier an erster Stelle zu nennen, nicht bloß, weil er der bedeutendste Dichter der ganzen, großen Gruppe ist, sondern vor allem deshalb, weil die

Entwickelung dieser Richtung sich in ihm mit erstaunlicher Deutlichkeit abgespielt hat. Wiederholt mußten wir auf ihn schon Bezug nehmen; so jung ist er aufgetreten, so mächtig war sein Erfolg, daß Dichter wie der knorrige Friedrich Wilhelm Weber, der doch nur drei Jahre jünger war als sein westfälischer Landsmann, ganz in Abhängigkeit von ihm gerieten. Die Gedichte seiner ersten Periode, der Periode des „Löwenritts“, haben noch jahrzehntelang die Produktion schwächerer Nachahmer beherrscht; seit Heine hat kein Lyriker stärkere litterarische Wirkung ausgeübt, und auch nachher haben selbst Geibel und Storm diesen Einfluß kaum erreicht. Und dennoch ist der echte Freiligrath nicht der Dichter des „Löwenritts“, nicht der viel nachgeahmte und gern parodierte Meister der bunten Reime, nicht der Virtuos der exotischen Genrebilder. Der Revolutionsdichter ist es. In den politischen Liedern steht Freiligrath am höchsten; hier hat er erreicht, was er sonst nur suchte, und was er nach kurzer Blüte wieder verlor. Hierher gehört er, zu den Revolutionsdichtern — so gewiß wie Theodor Körner trotz seinen Lustspielen und seiner geistlichen Gedichte nur unter die Sänger der Freiheitskriege einzureihen ist.

Ferdinand Freiligrath ist (17. Juni 1810) in Detmold geboren, aus guter bürgerlicher Familie, deren feste Lebensgewohnheiten ihn später über Wasser hielten, als so viele seiner Genossen untergingen. Wie Brentano und Ludwig machte er eine lange Lehrzeit als Kaufmann durch, ohne Schaden an seiner dichterischen Seele zu leiden; nur wurde seine Sehnsucht nach poetischen Gegenständen dadurch ins Ungemessene gesteigert. Ein lebhafter Lern- und Lesedrang fand in einer behaglichen Freude an Geselligkeit und Kneiperei ein heilsames Gegengewicht. Freiligrath ist immer ein guter Kamerad gewesen, ein gemütvoller, warmer Freund und treuer Genosse, dem niemand feind sein konnte; als Gottfried Keller zuletzt fast ganz den Glauben an die Dichter verloren hatte, war sein prächtiger Freiligrath der einzige, an den er nicht ohne strahlendes Behagen denken konnte. Der herzliche Ton seiner Briefe trug vielleicht auch ein wenig zu der Herzlichkeit bei, mit der Chamisso seinen ersten dichterischen Veröffentlichungen entgegenkam; aber allgemeiner Beifall lohnte dies Entgegenkommen. Der große Cotta selbst forderte den blutjungen Poeten auf, eine Sammlung seiner „Gedichte“ zu veranstalten, und als diese (1833) erschien, war Freiligraths Ruf für immer begründet. Der junge Dichter mit

den Schwärmeraugen, mit dem Husarenbart à la Lenau und dem Schnürrock in Chamissos Art, dem die frühere „Knechtschaft am Kaufmannsladen“ noch ein besonderes Interesse gab, ward von allen Seiten angejubelt und angefeiert. Er schien die Verkörperung des „Dichters“, wie ihn sich unter dem Einfluß der Romantiker das Publikum vorstellte: eine romantische Persönlichkeit, die alles in Gold verwandelte, was sie berührte. Clemens Brentano selbst, der sich um neuere Poesie kaum noch kümmerte, schrieb ihm (1840) einen geistsprudelnden Brief, in dem er ihn zu seiner gottbegnadeten Dichtung beglückwünschte: sie sei weit tiefer und reizender, als was Byron je vorgebracht habe, die „Sandlieder“ allein machten ihren Dichter unsterblich.

Lesen wir heute diese Gedichte, so werden wir manchmal Mühe haben, diesen ungeheueren Erfolg zu verstehen; und in der That sind neuere Richter so weit gegangen, ihrem Verfasser den Namen eines Dichters überhaupt abzusprechen. Sehr mit Unrecht gewiß; aber wie sich unsere Anschauung von einem „echten Poeten“ in sechzig Jahren geändert hat, läßt sich doch gerade an diesen Leistungen aus Freiligraths erster Periode lernen. Uns ist der Dichter vor allem ein Mann, der die Wirklichkeit erfaßt. Wie er es thun soll, ob im Sinne der Naturalisten, der Symbolisten oder wie sonst, darüber herrscht Streit; nicht darüber, daß er es soll. Freiligrath aber gehört damals noch zu den Dichtern, die die Poesie außerhalb der Wirklichkeit suchen. Und gerade deshalb preist ihn Brentano: er gehöre nicht zu denen, die mit ihren eigenen Schmerzen „krebsen“ wie der Bauer mit der Leiche seiner Frau; es sei treulos, eitel, buhlerisch, seine eigenen Erlebnisse vor der Welt zu prostituieren! Wie die Romantik selbst, sucht in der That auch der junge Freiligrath die „Wahrheit“ der Poesie lediglich in ihrer inneren Einheit, nicht in irgend welchem Erlebnis. Wahr, erlebt ist nur die Grundstimmung: die Sehnsucht nach Poesie. Er will heraus aus der öden grauen Wirklichkeit; und insofern konnte er später mit Recht sagen: „Meine erste Phase, die Wüsten- und Löwenpoesie, war im Grunde auch revolutionär; es war die allerentschiedenste Opposition gegen die zahme Dichtung, wie gegen die zahme Societät.“

Zuerst (bis 1832) hilft er sich, indem er sich künstlich in ein poetisches Milieu versetzt. Er träumt sich in zeitlich oder räumlich entfernte Sphären, er arrangiert malerische Gruppenbilder („Heiligen-

schrein, Vogel und Wandersmann") oder dichtet die entferntesten „Milieus" in gewaltsame Nähe („Amphitrite", „Die Auswanderer"). Es sind lyrische Experimente, wie Otto Ludwigs Dichtungen dramatische Experimente sind; es sind Versuche, Wirklichkeiten herzuzaubern. In der „Amphitrite" dichtet er den indischen Mai auf das deutsche Schiff, und in den „Auswanderern" denkt er sich die Schwarzwälder Trinkkrüge in der Hand des Tscherokesen. Das entsprach jenem Geschmack der Zeit, die sich an der breiten bunten Fülle der Wirklichkeit freute, entsprach auch dem kosmopolitischen Zug, der immer noch die Deutschen beherrschte; aber es trug zugleich ein gefährliches Moment der Unwahrheit in sich. Ein Fortschritt war es schon, daß er (seit 1832) wenigstens im wirklichen Leben Fälle aufsucht, in denen solche malerischen, historischen oder noch lieber ethnologischen Antithesen Realität haben: den schlittschuhlaufenden oder auf dem deutschen Jahrmarkt die Pauke schlagenden Neger, die Griechin auf der Messe, die Roßschweife des Paschas vom heimischen Eilwagen aus gesehen. Immer ist noch das gefährliche „Suchen nach Poesie" vorhanden, aber es gilt doch nicht mehr, was Byron von den allerersten Poesien hätte sagen können: „I hate all poetry that is mere fiction."

Wie sehr Freiligrath hier noch im Bann der Romantik steht, das zeigt sich schon in seiner (freilich nie ganz überwundenen) Neigung, Dichter und Dichtung selbst zum Gegenstand der Poesie zu machen. Und bezeichnend ist es nun, wie er überall in seiner ersten Periode die Poesie poetisch machen will. Er taucht seine Hand in die Flut, um sein Lied zu färben, oder er muß mit dem eigenen Herzblut sich „seinen Liederpurpur färben". Der Dichter ist ihm eine romantische Figur, mit dem Kainsstempel gezeichnet, von dem Nero „Poesie" gemartert. Sogar das Publikum wird malerisch verkleidet: er denkt sich zu den Nomaden im Bann von Mekkas Thoren. Aber Hebbel hatte nicht unrecht, wenn er gerade damals (1840) meinte, es sei ein schlimmes Zeichen, wenn die lyrische Poesie sich selbst besingt, wenn sie über die Würde des Sängertums in Verzückung gerate. „Kann denn der Dichter die Harfe rühren, so lange er anbetend vor ihr auf den Knieen liegt?" Sicherlich, über dieser Anbetung des abstrakten Dichtertums haben die Romantiker die volle Frucht ihrer Begabung zu ernten versäumt und verlernt.

Dann aber: Freiligrath ist hier noch ganz von fremden

Mustern abhängig. Gerade weil ihm die Bedeutung des poetischen Erlebnisses noch nicht aufgegangen war, geriet er in Gefahr, nur zu „übersetzen", nur zu versificieren, wie es Platen so oft gegangen war. Als Ganzes sind die Gedichte kaum etwas anderes als eine Übersetzung von Victor Hugos „Orientales", die eben (1828) erschienen und mit dem größten Jubel aufgenommen waren. Der französische Dichter hatte sich gegen Bedenken über das phantastische Kolorit seiner orientalischen Balladen verteidigt. „Wer hat dem Autor die Idee geben können, sich einen ganzen Band lang im Orient zu ergehen? was bedeutet dies überflüssige Buch voll bloßer Poesie, das mitten in die ernsten Beschäftigungen des Publikums hineinfliegt?" Dieser Verteidigung bedurfte der deutsche Dichter nicht, für den der „Westöstliche Divan" mit seinem starken Gefolge sprach. Er mochte ruhig Victor Hugos Eigenart übernehmen: die Erneuerung des Alexandriners, die gesuchten Bilder, die auffallenden Reime, die krassen Scenen — es ward als „Lokalkolorit" empfunden und mit Dank aufgenommen. Denn die Menge lechzte nach Poesie, nach bewegtem Leben, nach Buntheit. Es ist daher besonders bezeichnend für Freiligrath, wie er es liebt, überall Buntheit zu erzielen. Kontraste werden fortwährend gesucht und gehäuft. Kulturkontraste: dem Beduinen in der Wüste wird die gedruckte Zeitung gezeigt; der ungläubig gewordene Dichter betrachtet seine Kinderbibel. Geräuschkontraste: im Wirtshaus Sprachenlärm; im Biwak mischt sich der Ton des Chorals mit dem Geschrei der Spieler, auf der Messe wirbeln alle Instrumente durcheinander. Am liebsten aber — und das vor allem ist charakteristisch — Farbenkontraste, oft mit aufdringlicher Deutlichkeit. Der schwarze Arm ist goldumreift. Der Mohr fällt; sein Blut wird „des Schwarzen Scharlachgabe" genannt.

> Wie weht zur grünen Erde
> Dein Schleier weiß und lang!
>
> Im gelben Sandmeer glänzt ihr Rasen,
> Gleichwie inmitten von Topasen
> Ein grüner, funkelnder Smaragd.

Wo diese Farbenkontraste nicht anzubringen sind, wird wenigstens die einzelne Farbe stark aufgetragen, am liebsten eine solche, die auch in der Malerei leicht exotischen Effekten dient. Braun, gelb und rot sind die Lieblingsfarben des jungen Freiligrath, die er nicht müde wird in den Vers zu bringen:

Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
Wandelt sich zu braunen Männern, die der Tiere Zügel fassen.

Eine Streu von Blätter, gelber
Als Gold, ruht im Gemach.

Er spricht von „der Wüste loderndem Gelb“, er widmet (in dem Gedicht „An das Meer“) dem Purpurrot einen ganzen Gesang. Diese Farbe herrscht vor allen, und alle Vergleiche werden angewandt, um sie zu heben: Purpur, Scharlach, Blut, Flamme. Neben dieser arabischen Trikolore braun-gelb-rot bevorzugt der farbenfrohe Dichter noch die Extreme schwarz und weiß; dagegen treten die deutschen Lieblingsfarben ganz zurück: grün, das alte Epitheton für Wald und Wiese, wird nur nebenbei anteilslos verwandt; und blau, die Leibfarbe der älteren deutschen Romantik, fehlt gerade in der ersten Periode fast ganz. Das sind Dinge, die unwichtig scheinen und es auch an sich sind; aber wie Leitmuscheln zeigen sie die Richtung des Geistes an. Opposition liegt in all dem, Opposition gegen das farblose Heim und sein stilles Leben, Sehnsucht nach vollen, starken Farben. War es doch dieselbe Zeit, in der die Malerei den gleichen Drang fühlte, in der die belgischen Historienmaler dem matten akademischen Ton die blendenden Farben gegenüberstellten, mit denen dann 1841 Gallait und de Bièfve Europa eroberten.

Gewiß, Freiligrath gab dem Bedürfnis der Zeit Ausdruck. Und dennoch — der Weg war gefährlich. Ein Kenner wie Heine hörte in den tönenden Reimen die Barbarei beständiger Janitscharenmusik:

Prächtig, noch in Trümmern hehr,
Mit Moskee und Marmorbade,
Wie ein Märchenpalast der
Sultanin Scheherezade,

Schriften über dem Portal,
Steht die Mohrenburg Alhambra.
In dem Kloster Eskurial
Blitzt Demant und duftet Ambra.

Diese Manier war zu lernen, und Freiligrath hat sie in den „Orientales“ gelernt:

Cadix a les palmiers; Murcie a les oranges;
Jaën, son palais goth aux tourelles étranges;
Agreda, son couvent bâti par saint Edmond . . .

Schwerer war es, sie zu verlernen, was in der That dem französischen Meister nie geglückt ist. Aber in seinem Schüler regen

sich Bedenken. Wiederholt mahnt er sich selbst oder läßt sich mahnen, über Wüste und Ocean nicht Sommer und Lenz der Heimat zu vergessen:

Sei wach den Stimmen deiner Zeit!
Horch auf in deines Volkes Grenzen;
Die eigene Lust, das eigne Leid
Woll' uns in deinem Kelch kredenzen!

Es bedurfte nur eines Anstoßes, und der „ausgewanderte Dichter" kehrt aus den erträumten Palmen heim zu den Eichen der Heimat.

Er war inzwischen nach Barmen, dann (auf alten Romantikerboden) nach Unkel am Rhein übergesiedelt, hatte einer trefflichen Tochter Weimars, die als Kind mit Goethes Enkeln spielte, seine einzigen beiden Liebesgedichte vorgesungen und zog (1841) mit der Gattin nach Darmstadt. Alexander von Humboldt, dem diese „Palmen- und Löwenpoesie" besonders gefallen mußte — wie lebhaft hat er Bernardin de St. Pierre gepriesen! —, hatte ihm eine Pension von Friedrich Wilhelm IV. vermittelt. Er konnte ein epikureischer Poet werden, der wie Heinrich Stieglitz „Bilder des Orients" entwarf, (wenn auch etwas realistischer und viel poetischer), und der so die Brücke zur Wirklichkeit verlor.

Aber schon in der ersten Sammlung hatte er gerufen:

Jedwede Zeit hat ihre Wehen;
Ein junges Deutschland wird erstehn.
Unhemmbar ist des Geistes Wehen,
Und vorwärts kann die Zeit nur gehn.

Persönliche Einflüsse wie der Hoffmanns von Fallersleben kamen hinzu — und eines Tages, wie Freiligrath mit einem Citat aus seinem lieben Chamisso sagte, öffnete er die Augen über sich und fand sich im Lager der liberalen Politiker.

Das Jahr 1841 ist das Geburtsjahr der revolutionären Lyrik. Zweierlei traf in diesem Jahre zusammen, um „die Lawine ins Rollen" zu bringen. 1840 dichtete Nikolaus Becker (1809—1845), der Enkel des letzten Bürgermeisters der freien Reichsstadt Köln, gegen Alphonse de Lamartine (1790—1869) sein „Rheinlied":

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein!

Der kleine Gerichtsschreiber ward dadurch auf einen Schlag ein berühmter Mann; aus einer unbedeutenden Zeitung ging

das Lied im Einzeldrucke, in der Sammlung seiner wertlosen Gedichte (1841), vor allem aber durch den Gesang der Liedertafeln und Gesangvereine in zahllosen Kompositionen in allgemeinen Besitz über. Es ist kein seltener Fall, daß gerade „Nationalhymnen" oder politische Lieder von durchschlagender Bedeutung Sängern angehören, die sonst ganz vergessen sind. So steht es mit Rouget de l'Isle (1760—1836), dem Verfasser der Marseillaise, so bei uns mit August Daniel v. Binzer (1793—1868) aus Kiel, der bei der Auflösung der Burschenschaft (1819) das wunderschöne Lied „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" dichtete und deshalb mit Recht zu den politischen Dichtern gezählt wird, so mit Matthäus Friedrich Chemnitz (1815—1870) aus dem holsteinischen Barmstedt, dem Dichter von „Schleswig Holstein meerumschlungen"; so vor allem auch mit Max Schneckenburger (1819—1849) aus Thalheim bei Tuttlingen in Württemberg, der freilich den weltgeschichtlichen Erfolg seiner „Wacht am Rhein" (November 1840) nicht erleben sollte: das viel trivialere Gedicht Beckers ließ kein anderes patriotisches Rheinlied in den Tagen jenes „Franzosenschreckens", der ersten nationalen Empörung gegen fremden Übermut seit den Freiheitskriegen, aufkommen. Auch Schneckenburger war kein großer Dichter; aber in Tagen, da die nationale Empfindung hoch aufkocht, vermag gerade ein einfacheres, rein mitschwingendes Gemüt kräftig wiederzugeben, was alle bedrängt, wie an der Bahre eines erschlagenen Häuptlings einst der erste beste aus der Trauerversammlung hervorsprang und als Vorsänger für den verwaisten Stamm klagte. Dies Los also war Nikolaus Becker zugefallen; und nun ereignete sich etwas Entscheidendes. Bis dahin hatten (wie Robert Prutz ausführt) die Ästhetiker und die Regierenden gleich entschieden gegen das „politische Lied" Stellung genommen; jene verschmähten die Ausmünzung der verachteten Tagesfragen, diese fürchteten sie. Jetzt regnete es von den Fürsten Ehrenbecher und Anerkennungen für den patriotischen Dichter; jetzt konnten die Kunstrichter sich dem ungeheuren Erfolg dieser politischen Dichtung nicht länger verschließen. „Jetzt wurde die politische Poesie eine Profession, ein Tagesgeschäft", schrieb schon 1843 Hermann Marggraff, als er eine Sammlung politischer Gedichte herausgab.

Der zweite Umstand, der das Jahr 1841 zum Geburtsjahr der Revolutionslyrik machte, war ein Gedicht Freiligraths und seine Folgen. Aus seiner Sympathie mit jeder Tapferkeit heraus hatte

er (November 1841) sein Gedicht „Aus Spanien" geschrieben, das die Hinrichtung eines beliebigen spanischen Parteigängers besang. Ausdrücklich verwahrte er sich dagegen, hiermit für dessen Anhänger Partei ergriffen zu haben:

> Die ihr gehört — frei hab' ich sie verkündigt!
> Ob jedem recht: — schiert ein Poet sich drum?
> Seit Priams Tagen, weiß er, wird gesündigt
> In Ilium und außer Ilium!
> Er beugt sein Knie dem Helden Bonaparte,
> Und hört mit Zürnen d'Enghiens Todesschrei:
> Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
> Als auf den Zinnen der Partei!

Darauf antwortete Georg Herwegh sofort in gleicher Tonart mit einer feurigen Apotheose der „Partei":

> Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
> Die noch die Mutter aller Siege war?
> Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfehmen,
> Ein Wort, das alles Herrliche gebar?

Der Kampf war eröffnet. Gegen Herwegh schrieb der junge Emanuel Geibel ein geharnischtes Lied, auf das Herwegh mit einer bitterbösen, aber witzigen Parodie „Duett der Pensionierten" gegen Freiligrath und Geibel antwortete (nachdem er zuerst erklärt hatte, Geibels Lied sei zu schön, um dagegen zu schreiben); gegen Herwegh schrieb weiterhin (1843) auch Freiligrath selbst sein spöttisches Gedicht „Ein Brief", auf das wieder Ludwig Wihl (1807—1882) mit bitterem Hohn antwortete. Kurz, man war mitten im Kampf, im politischen sowohl wie im ästhetischen. Selbst Anhänger der alten Schule wie Geibel hatten die Sprache der revolutionären Lyriker aufgenommen. Bald gab es keinen Dichter mehr in Deutschland, der sich an diesen Kämpfen nicht irgendwie beteiligt hätte.

Der mächtige Anstoß dieses Jahres führte auch Freiligrath von der Romantik zur Tagespoesie. 1842 sagt er jener auf in dem Gedicht: „Ein Flecken am Rheine":

> Dein Reich ist aus! Ja, ich verhehl' es nicht.
> Ein andrer Geist regiert die Welt als deiner.
> Wir fühlen's alle, wie er Bahn sich bricht,
> Er pulst im Leben, lodert im Gedicht,
> Er strebt, er ringt — so strebte vor ihm keiner.

Man kann in der That sagen, daß von diesem Augenblick an die alte Romantik durch die neue Kampfdichtung überwunden war.

Unmittelbar vorher (1839) hatte der Junghegelianer Arnold Ruge in den Halleschen Jahrbüchern ein kräftiges Manifest gegen die Romantiker erlassen, und noch in demselben Jahre behauptete, wie Jacob Minor anführt, die Leipziger Allgemeine Zeitung, Tiecks „Genoveva“ und „Phantasus“ hätten in Vergessenheit sinken müssen samt allem, was die romantische Schule geschaffen, von dem Augenblicke an, da die erste vaterländische Poesie in Willibald Alexis' „Cabanis“ aufgetaucht sei. Das schoß über das Ziel hinaus; aber ganz richtig war die Empfindung, daß die patriotische Kampfdichtung der in ihren Anfängen ja auch deutschtümlichen, nun aber längst exklusiv-aristokratisch gewordenen Romantik das Grab graben würde. Und in dem Augenblick, in dem der damals populärste Jünger der Romantik ihr Lebewohl sagte, war ihr Schicksal besiegelt.

Die steigende Erregung des Tages brachte ihm nun entgegen, was er bisher gesucht hatte: das Gefühl pathetischer Erhebung, die Übereinstimmung mit einer heldenmütigen Kampfbereitschaft. Der große Moment war da; man brauchte ihn nicht fürder unter Löwen und Tigern zu suchen.

Wo Freiligrath seinen Platz nehmen würde, konnte nicht zweifelhaft sein. Rasch gab (1844) der Ehrenmann die königliche Pension auf und warf „in die Stickluft dieser Tage“ sein „Glaubensbekenntnis“ (1846). Eine neue Periode begann. Und wieder hatte er erst zu suchen, bis er den Stoff der Gegenwart resolut ergreifen lernte. Diese Sammlung poetisiert immer noch mit bewußter Absicht, wendet allzu gern ausgeführte Gleichnisse und historische Anekdoten an. Die Menschheit ist ein Baum; Deutschland ist Hamlet. Oder Louis Ferdinands Zopf, Georg Wilhelms Fensterkreuz werden aufgegriffen und geistreiche Betrachtungen angeknüpft. Mit dem Kunstmittel der Metapher reizt und steigert sich der Dichter gewaltsam:

> Laß ab, laß ab — o zieh nicht fort!
> Laß ab — es fleht, es hebt die Hände!
> Laß ab — daß neuer Kindermord
> Des Hauses alten Ruhm nicht schände.

Die Technik des Refrains, dem alten Gegner Herwegh abgelernt, bringt in diese Dichtungen noch etwas Rhetorisches. Dann aber kommt die Revolution und erweckt alle Instinkte des Heldenmuts, der Leidenschaftlichkeit, der Kraft in ihm. Nun erscheinen (1849 und 1850) zwei Hefte „Neuere politische und sociale Ge-

dichte", die, rein dichterisch genommen, unzweifelhaft den Höhepunkt seiner künstlerischen Leistung bezeichnen. Man kann den Ton bedauern, man kann die Tendenz verwerfen; aber dem mächtigen Eindrucke, den „Die Toten an die Lebenden" oder „Berlin" mit ihrem wilden Pathos, mit ihrer vor Entrüstung zitternden Stimme, mit ihren donnernden Schlußworten machen, kann kein Gedicht Herweghs oder eines anderen Revolutionsdichters eine ähnliche Wirkung zur Seite stellen. Statt der gesuchten Effekte knapper, greller Ausdruck (nur die Liebhaberei für pathetisch verwandte Wortspiele hat Freiligrath sich selbst hier nicht ganz abgewöhnen können). Der Orienttraum ist verflogen; der Dichter steht unter den Seinen auf der Barrikade, und Schuß auf Schuß flammt auf und trifft.

Freiligrath, der nach dem „Glaubensbekenntnis" in Belgien, der Schweiz, in England eine feste Stellung im Leben gesucht hatte, war 1848 nach Düsseldorf zurückgekehrt und redigierte dann in Köln mit Karl Marx die „Neue Rheinische Zeitung". Eine erste Anklage — wegen jenes Gedichtes: „Die Toten an die Lebenden" — die der berühmte Kunsthistoriker Karl Schnaase (1798—1875) als Staatsanwalt zu leiten hatte, führte zur Freisprechung; dann aber, als die Revolution völlig unterlag, mußte auch Freiligrath ins Exil. In London hat er dann (seit 1851) in kaufmännischer Thätigkeit seine Maxime erfüllt:

Lasse nur den Alltag nicht
Deine Dichtung dir verschütten!
Sei, der zwiefach reisig steht
Auf der frisch erkämpften Grenze:
Tagelöhner und Poet,
Eine beider Würden Kränze!

Doch sind die Gedichte dieser dritten Periode kaum auf der Höhe der ersten. Es sind Gelegenheitsgedichte im engen Sinne, Gratulationen, Weihelieder, Denkreden in poetischer Form, die mehr den prächtigen Menschen mit seinem gutherzigen Humor, mit seiner Freude am Loben und Feiern, mit seiner in lebenslanger Arbeit erworbenen festen Heiterkeit als den Dichter in bestem Licht zeigen. Ohne äußeren Anlaß vermochte er nicht mehr zu dichten; die aber an ihn herantraten, waren zumeist geringfügig. Als endlich wieder ein großer Moment kam, 1870, da stimmte auch er freudig und helltönig in den Ruf des Volkes ein und freudig begrüßte die Nation sein „Hurrah, Germania" und die „Trompete von Gravelotte",

obwohl doch namentlich das erste, im Kriegsjahre sehr populäre Lied außer einer kräftigen Personifikation der zu Arbeit und Kampf gerüsteten Germania fast nur Deklamation bringt. Aber man freute sich, den Lieblingsdichter nicht wie Herwegh in giftiger Verdrossenheit abseits stehen zu sehen; wie bei Lessing und Schiller und Uhland hat die Liebe zu dem Menschen die Popularität des Dichters getragen. War es nicht eine schöne Entwickelung, die den Mann, der einst die Dichtung auf eine höhere Warte als auf die Zinne der Partei gestellt hatte, der dann leidenschaftlich die Fahne einer Partei ergriffen hatte, zum Schluß einmünden ließ in den Strom allgemeiner nationaler Begeisterung? War es nicht schön, daß der, der sich einst in den fernsten Orient geträumt hatte, der dann in der Verbannung seinem Vaterland nie untreu geworden war, nun (1867) nach Deutschland zurückkehren durfte und, von seinem Volk geliebt und durch einen Ehrensold geehrt, hier am 18. März 1876 in Cannstatt starb?

Freiligraths Entwickelung gewinnt typische Geltung, wenn man sie mit der von Zeitgenossen wie Gottfried Keller und Emanuel Geibel vergleicht. Der Dichter kehrt in seine wahre Heimat zurück, dorthin, wo die starken Wurzeln seiner Kraft sind. Er schließt sich an das nationale Leben an; er erkennt die poetische Bedeutung der einst alltäglich gescholtenen Wirklichkeit:

> Dieses auch ist Poesie,
> Denn es ist das Menschenleben!

Und so hat den Dichter des unmöglichen „Löwenritts“ oder der sentimentalen „Rache der Blumen“ die Forderung des Tages erobert; der Romantiker ist Dichter der Wirklichkeit geworden und ein Zeuge für ihr Recht. Was ihm einst den allgemeinsten Beifall gesichert hat, ist verblaßt; seinen starken Parteigedichten schadet noch die politische Stellung, die vor wenigen Jahren leider sogar einen preußischen Kriegsminister zur Verunglimpfung dieses tapferen Mannes und glühenden Patrioten veranlaßte; seine Entwickelung können wir heute schon alle als seine größte That preisen und festhalten.

Durch alle Perioden seiner Dichterthätigkeit erstreckt sich eine eifrige und ungemein glückliche Übersetzerarbeit. Sein Talent, sich in eine fremde poetische Stimmung zu versetzen, kam diesen von ihm mit besonderer Liebe gepflegten Arbeiten zu gute; und wandte er sich kongenialen Naturen wie Victor Hugo oder Robert

Burns zu, so entstanden vollends Meisterwerke. Es ist aber vielleicht noch erstaunlicher, wie der lebhafte, kriegerische Mann die Beschaulichkeit Tennysons und der Dichter der englischen Seeschule, die lehrhafte Ruhe Longfellows oder die Galanterie des Renaissancepoeten Spenser nachbildete. So stellte er sich ein kleines Museum zusammen, in dem jedes Stück fehlerlos war und trotz der sicheren Anpassung an fremde Eigenart ein kräftiger Grundton alles verband. Die großen Übersetzungskünstler der nächsten Zeit, Geibel, Pfau, Heyse, haben ihre Abgüsse oft zu sorgfältig poliert; nur Wilhelm Hertz und Otto Gildemeister haben es in gleich hohem Grade verstanden, treu und selbständig zugleich zu sein. Eine Berührung mit der Übersetzungsfreude der Romantik ist auch hier, wie in der Übung seltener Maße in der eigenen Dichtung, nicht zu verkennen.

Aus der Romantik heraus kam auch Friedrich von Sallet (1812—1843, aus Neiße) zur revolutionären Poesie. Aber wenn Freiligrath durch und durch „Maler“ ist, ist Sallet vor allem „Denker“. Wie Freiligrath dem Bild zustrebt, so geht Sallet auf Abstraktionen aus — so sehr er auch gegen blassen Doktrinarismus eiferte: „Leben! leben! das ist die Hauptsache, das macht den Kerl!“ Gerade der Gegensatz gegen die bisherige Erziehung und Geistesart trieb diesen edeln und frommen Propheten in die Empörung und ließ ihn seiner Entrüstung über die „echtdeutsche Wohlerzogenheit und Loyalität“, die die „feige Übergabe starker Festungen bei Annäherung eines einzigen Trompeters“ zeitigte, harten Ausdruck geben:

> Wir wollen uns, echtdeutsch, begeistern
> Für unsern angestammten Herrn . .
> Wir wollen auch echtdeutsch erzittern
> Vor jedem Polizei-Gendarm,
> Echtdeutsch uns krümmen vor den Rittern
> Und vor dem Bureaukratenschwarm.

Heilung der tiefen Gesunkenheit des Volksgeistes erhoffte der Schüler Hegels von einer neuen Phase der Weltreligion. In dieser Meinung schrieb er sein berühmtes „Laienevangelium“ (1840). In schweren, monotonen Strophen predigt er die Befreiung des Diesseits von der Verfehmung durch heuchlerische Pfaffen, die Heiligung des Lebens durch den christlichen Geist. Und kühn legt er, wie vor ihm der Franzose La Mennais, die Worte der Bibel im Sinne seines fortgeschrittenen Liberalismus aus.

In schroffem Gegensatz zu dem tiefernsten Grübler mit dem Christuskopf steht ein anderer Revolutionsdichter. Aber wie Freiligrath auch schon in seiner romantischen Periode, so gehört Franz Dingelstedt (1814—1881) auch noch in seiner „Hofratszeit“ zu den Poeten dieser Gruppe. Die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“ (1842) wirken durch bitteren Hohn; aber diese Ironie entsprang der gleichen Verzweiflung über den gesunkenen Nationalgeist wie das Pathos Sallets:

> Ringsum saß noch ein sterbliches Geschlecht,
> Saß unser Volk, das uns gestreng verfehmte,
> Ein Volk, dem alles schlecht und alles recht,
> Das, selber lahm, auch seine Dichter lähmte . . .

Und da die Entwickelung nicht dazu angethan war, ihn zu bekehren, so blieb der vornehme Hofrat und „Tyrannenvorleser“ in Stuttgart (1843) und der Theaterintendant von München (1851—1857), Weimar (1857—1867) und Wien (1867—1881) derselbe Satiriker und Ironiker, der der arme Schullehrer und Zeitungskorrespondent gewesen war. Eine geheime Opposition gegen alles, was sich als „heilig“ und „ernst“ gab, spielte in seinen blasierten „Gedichten“ (1845), wie in seinen Künstlerromanen („Die Amazone“ 1868) und Lebenserinnerungen („Münchener Bilderbogen“ 1879) immer mit; nur wo es sich um Fragen der Kunsttechnik handelte, verstand der Spötter keinen Spott. Deshalb konnte nicht nur Heine, sein Lehrmeister, sondern selbst Hebbel den festen Kern des viel gescholtenen „Renegaten“ verteidigen.

Den Eindruck zweifelhafter Echtheit hat man auch bei Gottfried Kinkel (1815—1882), dem seine Beteiligung am badischen Aufstand, seine Verurteilung und die häßliche „Begnadigung“ zu Zuchthausstrafe (statt zu Festung), sowie endlich die Befreiung durch Karl Schurz eine unverdiente Popularität einbrachten. Als Poet steht er der romantisch-sentimentalen Richtung der Geibel, Strachwitz, Redwitz merkwürdig nahe („Otto der Schütz“ 1846) und zeigt jedenfalls weniger Eigenart als seine treffliche Gattin Johanna Kinkel (1810—1858). Durch alle Bedrängnis wahrte sich die tapfere Frau ihre politischen wie ihre musikalischen Ideale und setzte sich in dem autobiographischen Roman „Hans Ibeles in London“ (1860), der das Leben und Treiben der Emigranten in London anschaulich schildert, ein ergreifendes Denkmal. Gleiche Festigkeit und gleiche Liebenswürdigkeit zeichnet ihre Freundin aus,

die noch jetzt rüstige Veteranin des revolutionären Idealismus, Malvida von Meysenbug (geb. 1816 in Kassel als Tochter eines Hofmarschalls), deren anschauliche „Memoiren einer Idealistin“ (1876) zu den wertvollsten Dokumenten über jene merkwürdige Zeit zu rechnen sind.

Viel von dem Gemachten, Theatralischen, das Kinkel anhaftete und das selbst Freiligrath erst abwerfen mußte, liegt auf Karl Beck (1817—1879), dem „ungarischen Naturkind“. Die Zeit liebte etwas Dekoration. Nicht nur Gustav Kühne, der den ungarischen Juden unter seinen besonderen Schutz genommen und ihn auch zum Christentum übergeführt hatte, erklärte in jungdeutscher Galarede, daß Beck „sein horchendes Ohr an das große Weltherz der Börneschen Gedanken gelehnt“ habe — nein, sogar Brentano bestaunt in jenem Brief an Freiligrath das große Talent des fahrenden Poeten. Uns scheint nur in den keck hingeworfenen Bildern aus der Heimat („Janko, der ungarische Roßhirt“ 1841) wirkliches Talent hervorzuleuchten. Die „Lieder vom armen Mann“ (1846) machten Effekt durch die neue Richtung, die sie der bis dahin einseitig politisierenden Revolutionslyrik mit dem Hinweis auf sociales Elend gaben; aber originelles Gepräge tragen auch hier nur Genrebilder wie der realistische Versroman „Auch eine Dorfgeschichte“ oder das viel citierte Gedicht „Knecht und Magd“.

Wer spricht heute noch von Kinkel oder Beck? Und wie stark ist auch der Stern des mächtigsten Triumphators der Revolutionspoesie erblaßt! Ja, bei ihm wie bei Freiligrath hat die politische Stimmung der Gegenwart gerade den bedeutendsten Dichtungen auch die Anerkennung entzogen, die sie wirklich verdienen.

Wenn Freiligrath den Idealismus der Revolution am schönsten verkörpert, so zeigen sich in Georg Herwegh (1817—1875) die schwachen Seiten vereinigt, die sie scheitern ließen. In seinen Gedichten wie in den Zeitungen und Reden jener Tage herrschen die Phrase und die doktrinäre Engherzigkeit; die Unfähigkeit zum Lernen, zur Entwickelung teilte er nur mit zu vielen Parteigenossen; der Egoismus freilich, der brutale Epikureismus, die cynische Weltverachtung, die ihn beherrschten, sind unter den Führern des deutschen Radikalismus wohl nie wieder in so verletzender Stärke aufgetreten. Und dennoch ist Herwegh, freilich nur auf kurz, der Mann der Zeit gewesen. Was alle dachten, das fing er auf, verdichtete es in einem glücklichen Refrain, und ließ kunstvoll geformte Strophen wie

eine Volksmenge auf der Straße immer wieder in den einen Ruf einstimmen: „Wir haben lang genug geliebt und wollen endlich hassen!“ oder: „Der Freiheit eine Gasse!“ oder: „Ich hab's gewagt!“ Herwegh ist ein Rhetor, gewiß; aber er ist der größte Rhetor, den die deutsche Litteraturgeschichte kennt, fähig wie kein zweiter, dem Volke das Wort vom Munde zu nehmen und in wirksamster Form wiederzugeben.

Herwegh ist (31. Mai 1817) als Sohn armer Eltern in Stuttgart geboren. In der Luft, die die württembergische Verfassungsfrage erfüllte, wuchs er auf: unter der Übereilung des aufgeklärten Despotismus, unter dem Trotz der altliberalen Stände, unter dem Eigensinn beider Parteien that hier zum erstenmal in Deutschland sich zwischen Standesgenossen, Freunden, Verwandten eine politische Kluft auf, so jäh, daß sie den socialen Frieden gefährdete. Demokraten und Regierungsmänner saßen im „Museum“, der großen bürgerlichen Vereinigung, und in den Wirtshäusern, in denen der süddeutsche Bürger sein Abendweinchen nimmt, an getrennten Tischen; gehässige Naturen, wie der (noch liberale) Wolfgang Menzel, schürten das Feuer durch persönliche Verdächtigungen. Dabei hatte Stuttgart das Gefühl, im Mittelpunkte der deutschen, ja der europäischen Aufmerksamkeit zu stehen. Nicht ganz mit Unrecht; und es steht uns nicht zu, über den ersten großen Prinzipienkampf, der auf deutschem Gebiet über politische Fragen ausgefochten ward, vom Standpunkte unserer Realpolitik höhnisch die Achseln zu zucken. Sallet hat damals im Zorn gerufen, wenn alles „Phrase“ heißen solle, das man nicht mit Händen packen und befühlen könne, dann sei am Ende die größte „Redensart“ — der liebe Gott. Wohin die Gleichgültigkeit gegen alle politischen Prinzipienfragen führt, das hatte sich ja deutlich genug an der Geschwindigkeit gezeigt, mit der sich etwa Unterthanen des Königs Jerome von Westfalen in die Treue gegen ihren neu angestammten Landesherrn eingewöhnten. Wertvoller war selbst die eigensinnigste, beschränkteste, unfruchtbarste Treue gegen „das alte gute Recht“. Aber für ein Kind von rascher Begabung und frühreifer Eitelkeit war das ein böses Klima. Daß Herwegh weder bei dem theologischen, noch bei dem juristischen Studium aushielt, machen freilich die engen, fast klösterlichen Verhältnisse des alten Württemberg doppelt begreiflich; hatten sie doch auch Vischer und Strauß zur Opposition erzogen. Er dichtete — alle

Schwaben dichten und finden Gönner; der feine war August Lewald (1792—1871), ein vielbemühter, persönlich wohlwollender Publizist, der das Glück hatte, sich mit der Stimmung seiner Zeit zu entwickeln, dem jungen Deutschland nahe zu stehen, als es mächtig war, und rechtzeitig (1860) katholischer Konvertit zu werden. — Wie Freiligrath sich an Victor Hugo geübt hatte, so warf Herwegh sich (1839—40) auf eine Übersetzung des Alphonse de Lamartine (1790—1869), jenes glänzenden Rhetors, dessen „Geschichte der Girondins" (1847) nach Droysens Wort durch ihr falsches Pathos alle Redner von 1848 verdorben hat. Daneben recensierte er eifrig, freilich schon hier mehr Politiker als Verehrer der reinen Kunst, Vorfechter einer neuen demokratischen Litteratur, die von der Julirevolution (1830) datieren sollte, und deren Ausgangspunkte für Deutschland er in Börnes Reise nach Frankreich, Heines Reisebildern und der Opposition gegen Goethe sah. In Goethe befehdete er, wie das kritische Orakel Stuttgarts, Wolfgang Menzel, das Haupt der rein ästhetischen Weltanschauung, der Schule des „l'art pour l'art", die an den Bedürfnissen des Volkes kalt vorübergeht; wie er später spöttisch dem Volke zurief:

Du hast ja den Schiller und Goethe —
Schlafe, was willst du mehr?

Weil er aber ein wirkliches Talent war, verhalf ihm selbst diese einseitige Stellung zu manchem treffenden Urteil; die Thatenlust des angeblich nur „verträumten" Hölderlin, den warmherzigen Liberalismus des vermeintlichen „Aristokraten" Platen hatte er fast wieder zu entdecken. Zu beiden zog es ihn: die weiche, melodische Sehnsucht Hölderlins klingt aus den wenigen, aber sehr schönen Elegien Herweghs, den Gedichten, in denen er einer zarten Stimmung nachgab („Ich möchte hingehn wie das Abendrot"); Platen mit seiner strengen Kunst hat ihn vor der bequemen Schlodbrigkeit der Nachfolger Hoffmanns von Fallersleben und vor der prosaischen Härte Gutzkows oder Sallets bewahrt.

Konflikte mit der Regierung, aus seiner Abneigung gegen den Militärdienst erwachsen, trieben ihn (1840) nach Zürich. Er ward der Sturmvogel, der die spätere Emigration der Richard Wagner und so vieler anderer ankündigte; andere Gesinnungsgenossen waren freilich schon aus den Demagogenjahren her dort versammelt. Sie ermutigten ihn zu einer Sammlung seiner Gedichte, und so erschienen (1841) die „Gedichte eines Lebendigen", schon im Titel gegen

den „Verstorbenen“, gegen den Fürsten Pückler als typischen Vertreter der geistesjunkerlichen, aristokratisch-blasierten „Litteratur der besseren Stände“ gerichtet. Der Erfolg blieb hinter dem nicht zurück, den drei Jahre früher Freiligrath errungen hatte. Das Jahrzehnt ist eben das der großen lyrischen Triumphe: Anastasius Grün, Lenau, Freiligrath, Hoffmann v. Fallersleben, Herwegh treten sich 1831 bis 1841 auf die Fersen, während freilich Annette von Droste und Mörike nicht durchdrangen, weil dem einen die Tendenz fehlte und die der andern antimodern war.

Herwegh hatte die Kunst verstanden, dem Gefühl, das überall sich regte, eine künstlerisch abgerundete Form zu geben. Nur eben dem Gefühl — das klare Denken, das Sallet forderte, lag ihm fern. Nur eben dem Gefühl gab er Ausdruck, das überall sich regte — vertieft, individualisiert, mit neuem Leben gefüllt hat er es nirgends. Aber er war der Mund des Volkes nur desto mehr geworden, je weniger er sich innerlich irgend über den Durchschnitt erhob. Man nehme nur seinen „Aufruf“! Inmitten der allgemeinen Stimmung gegen die Kirche tritt Herwegh gleichsam auf einen Baumstumpf, auf irgend eine natürliche Tribüne und verdichtet jenes allgemeine Gefühl in den Kampfruf: „Reißt die Kreuze aus der Erden!“ Das Gefühl wird an einer symbolischen Handlung verdeutlicht, die Zuhörer haben, indem sie es hören, fast die Empfindung, wirklich zu handeln, etwas zu leisten, die Kreuze herauszureißen. Nun läßt er seine Blicke umherschweifen, als hätte jeder ringsum ein herausgerissenes Kruzifix in der Hand — was soll nun damit geschehen? Schwerter sollen die eisernen Kreuze werden und so eine neue Heiligkeit im heiligen Kampfe gewinnen. Wie aufregend, aufreizend wirkt dieser Aufruf! Oder das Lied vom Hasse, das in rascher Folge alles zusammenschiebt, was sich über das Thema dieser Verspredigt „Heiliger wird unser Haß als unsre Liebe werden“ sagen läßt! Gewiß, seine Gedanken sind spärlich, und die Technik ist dem großen Chansonnier Béranger abgelernt, die Reime haben von Freiligrath profitiert:

> Im Fleisch der Menschheit ward zum Pfahl
> Die Wiege des Rienzi Cola,
> Seit Luthern traf des Bannes Strahl
> Und seit loyal dort nur Loyola . . .

Und dennoch ist etwas Neues, etwas Originelles in dieser Art. Alle frühere politische Lyrik verkündete Gesinnungen — diese fordert

zur That auf. Es ist die eigentliche Agitationspoesie, weil immer eine greifbare Handlung (mag sie auch nur symbolischer Natur sein) vorgezeichnet wird. „Reißt die Kreuze aus der Erden!“ — „Stoßt an! stoßt an! Der Rhein — und wär's nur um den Wein! — der Rhein soll deutsch verbleiben“!

Wie man gesagt hat, mit Beaumarchais' „Figaro“ sei die Revolution von 1789 schon im Gang gewesen, so kann man sagen, mit den „Gedichten eines Lebendigen“ hat sich schon die von 1848 in Bewegung gesetzt.

Dazu dies naive Talent, sich als den typischen Freiheitsdichter zu stilisieren! Johannes Scherr besuchte ihn (1843) in Emmishofen bei Konstanz; da „trug er Haupthaar und Bart, beide von glänzender Schwärze, so lang wie sie eben wuchsen, und die meiste Zeit umschlotterten seine feine, schmächtige Gestalt die Fragmente eines Schlafrocks; auf seinem Kopfe trotzte beim Ausgehen eine Jakobinermütze, unter welcher die schönsten Männeraugen hervorfunkelten, die ich je gesehen“. Das ist der ganze Herwegh: zu Hause im Schlafrock — draußen die Jakobinermütze auf dem Kopf.

Mit Überzeugung verherrlichte er in sich selbst den Mann der Poesie; und alle Welt, befangen von jenem abstrakten Kultus der Poesie, den wir bei dem jungen Freiligrath wie bei der ganzen Romantik trafen, jubelt ihrem Vorbild zu. Durch ganz Deutschland geht (Herbst 1842) sein Triumphzug: Fackelzüge, Lorbeerkränze, Festmahle. Der König von Preußen giebt ihm im November 1842 jene Audienz, die Heine zu einer seiner witzigsten Satiren begeistert hat. Der König verstand den Dichter nur zu gut; sie hätten wirklich miteinander gehen können. Die unklare Begeisterung, die eigensinnige Selbstverblendung, die Freude am Schlagwort und an der tönenden Phrase — der König hätte das alles dem Dichter nicht vorwerfen dürfen. „Ich liebe eine gesinnungsvolle Opposition“. „Ich wünsche Ihnen einen Tag von Damaskus — und Sie werden Großes wirken!“ Es kam anders. Herwegh, übermütig geworden und dabei durch Polizeichikanen gereizt, schrieb (19. Dez. 1842) einen Brief an den König, der ohne seine Schuld veröffentlicht wurde:

> Du schreibst dem eigenen Ruhme,
> Weh! den Uriasbrief!

rief Freiligrath. Er wurde ausgewiesen, seine Schriften in Preußen verboten. Von neuem kehrte er nach der Schweiz zurück. Er ließ

(1844) den zweiten Band der „Gedichte eines Lebendigen“ erscheinen — eine schöne Elegie („Heimweh“: „Mich friert, mich friert! ich möcht' zu Hause sein!“), eine witzige Doppelparodie Geibels und Freiligraths (in Duettform, wie A. W. Schlegel einst Voß, Matthisson und Schmidt von Werneuchen ein Terzett hatte singen lassen), eine große Zahl von Xenien, zum Teil sehr witzig, zum Teil fast leer, wie das bei Epigrammenhäufung so leicht geschieht. Seine Blüte war vorbei. Doch dem künstlerischen Sinken sollte noch Schlimmeres folgen. An der Spitze deutscher Arbeiter zog er in den badischen Aufstand, und seine Schar unterlag (27. April 1848) bei Niederdossenbach dem württembergischen Militär. Erfindung ist es, daß er sich unter dem Spritzleder eines Wagens versteckt habe — Thatsache, daß er noch während des Gefechts entfloh, um dem allerdings sonst sicheren Tode zu entgehen. Damit war sein „totaler Ruin in der öffentlichen Meinung“ entschieden, wie ihm Karl Vogt bescheinigte. Man erkannte, wie viel mehr Bramarbas dieser „thatendurstige“ Agitator war als Held; ein Boulanger, kein Napoleon. Zu der maßlosen Verbitterung, der er sich nun im Exil, erst in Paris, dann in Zürich, schließlich wieder in Deutschland, (in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo er 7. April 1875 starb), mit einem gewissen grimmigen Behagen ergab, hat gewiß eine verborgene Reue und heimliche Beschämung mitgewirkt. Äußerlich freilich hielt er sich „aufrechter als je“. Wie der Hjalmar der „Wildente“ lebte er, von seiner tapferen Frau und seinen Kindern als Heros bewundert, ein thatenloses Leben und gab sich jeder Form des Epikureismus mit jener Energie hin, wie sie fast nur die Autodidakten des Lebensgenusses besitzen. Daß dieser Hjalmar einmal ein Dichter gewesen sei, merkte man den innerlich und äußerlich ganz niedrig stehenden Schimpfversen nicht an, mit denen er bisweilen noch seine Gegner bewarf:

Selbst der große Bettelpreuße,
Bluntschli, euer Matador,
Kratzte sich, als hab' er Läuse,
Hinter seinem Staatsmannsohr.

Anfangs hatte er noch auf ein „großes Opus“ hingewinkt, für das er „ein tüchtiges poetisches Kapital“ zusammenbringen wollte. Nach der Revolution gab er alle Pläne auf. Eitel und hartherzig lebte er nur noch seinem Ruhm und seinem Wohlbefinden. Seinen Beifall konnte das neue Reich so freudig entbehren wie den

seiner einstigen Todfeinde. Er hatte sich selbst abgethan. Und doch — lesen wir die besten Stücke der ersten Sammlung, so zuckt unwillkürlich auch uns noch die Hand. Sie sind lebenskräftig geblieben, weil sie bei aller Flachheit wahr gewesen sind, aus einem wirklichen Gefühl gedichtet, ehrlich, sogar naiv. Er hätte der Theodor Körner der Revolution werden können; mit einem langen Leben voll bitterer Einsamkeit hat er es gebüßt, daß er einstmals dem Tode auswich.

An diese charakteristischen Figuren reihen sich zahlreiche kleinere Genossen. Da ist der produktive Robert Prutz (1816—1872), ein trefflicher überzeugungstreuer Mann mit einem leichtflüssigen Talent, der in seinen Liedern Hoffmann von Fallersleben, in seiner zum Teil glänzenden aristophanischen Komödie „Die politische Wochenstube“ (1843) Platen folgte; der gemütvolle Ludwig Seeger (1810—1864), dem am besten die symbolische Ausdeutung kräftig gezeichneter großer Naturbilder gelang; ein Nachzügler der eigentlichen Revolutionslyriker, der kunstgewandte Ludwig Pfau (1821—1894) aus Heilbronn, ein Meister der Ballade, ein origineller Kritiker, ein unvergleichlicher Übersetzer. Ihm gelang es, die deutsche Litteratur mit einem fremden Werk wahrhaft zu bereichern: er verdeutschte den „Onkel Benjamin“ des liebenswürdigen, tapferen und guten französischen Schulmeisters Claude Tillier (1802—1844) so glänzend (1865), daß dieser ebenso gemütvolle als gesinnungsvolle humoristische Roman in Deutschland berühmter und bekannter ward als in seiner Heimat.

Alles machte politische Gedichte. Der Freiherr von Helfert, der bekannte österreichische Staatsmann und Historiker, hat den „Wiener Parnaß im Jahre 1848“ genau beschrieben: für jeden Tag sind zahlreiche Lieder, gereimte Satiren, Aufrufe in Versen gesammelt, jedes Gedicht ruft Entgegnungen oder Beifallsbezeugungen hervor. Über 2000 Nummern sind für ein Jahr und einen Ort belegt! So war es über ganz Deutschland. Unübersichtlich wurde der Chorus der politischen Lyriker. Man konnte gar nicht widerstehen; man mußte sich beteiligen. Da war der junge Rudolf Gottschall (geb. 1823) aus Breslau; er war dazu bestimmt, in kühler, kluger Anwendung einer sorgfältig studierten Poetik Gedichte, Romane („Im Banne des schwarzen Adlers“ 1876, „Das goldene Kalb“ 1880), Trauerspiele in unübersehbarer Fülle aus seiner Hand hervorgehen zu lassen, historische und zeitgemäße; vor allem aber war

es sein Beruf, als geschickter Schachkünstler elegant geschnitzte Lustspielfiguren auf dem Brett hin- und herzuschieben („Pitt und Fox“ 1865) und daneben umfangreiche litterarhistorische und ästhetische Werke („Die deutsche Nationallitteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ 1855, „Poetik“ 1858) mit einer erstaunlichen Fülle charakteristischer Epitheta auszustatten. Damals aber (1848) schrieb auch Rudolf Gottschall blutige Barrikadenlieder. Friedrich Hebbel verfaßte politische Gedichte und Otto Ludwig und Gottfried Keller und alle Welt. Fast immer wurden lyrische Formen gewählt; nur Reinhold Solger (1820—1866) aus Stettin, ein Freund der „Berliner Freien“ um Max Stirner, versuchte sich (1845—1846) in einem satirischen Epos: „Hans von Katzenfingen“, das in den Stanzen von Byrons „Childe Harold“ und „Don Juan“ das „Militärjunkertum“ parodierte. Es ist nicht über zwei Gesänge hinausgekommen.

Gern wählte dagegen die Satire, wie in den aufgeregten Kämpfen der Reformationszeit, prosaische Form. Deshalb lagert sich breit um die poetische Lyrik jener Tage eine umfangreiche Pamphletlitteratur. Wir nehmen das Wort hier im allgemeinsten Sinne: neben sehr bösen, persönlichen „Pamphleten“ stehen sehr ernste und bedeutsame Flugschriften: wir erinnern nur an die berühmten beiden Staatsschriften von Johann Jacoby (1805—1877), dem „Königsberger Jakobiner“ („Vier Fragen“ 1841) und Heinrich Simon aus Breslau (1805—1860), dem bewunderten Vetter der Fanny Lewald („Annehmen oder Ablehnen?“ 1847). Scharf und klar geschrieben, sind sie doch zu trocken, um litterarischen Wert zu haben. Aber J. H. Detmold (1807—1856), 1849 Reichsjustizminister, ein kleiner, etwas verwachsener Mann, dessen Kopf ein wenig an Renan erinnert, schrieb (1843) die in ihrer Art klassischen beiden Satiren „Randzeichnungen“, deren erste die Ängstlichkeit des eingeschüchterten Philisterliberalismus köstlich persiffliert, parodierte (1849) in den (von dem Maler Adolf Schrödter illustrierten) „Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur konstituierenden Nationalversammlung“ die wetterwendische Popularitätshascherei gewisser Volksvertreter und machte sich in der „Anleitung zur Kunstkennerschaft oder Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden“ (1834) über die unreife Kunstliebhaberei und Kunstkritik lustig, die mit den überall veranstalteten Ausstellungen erwachte. Ein anderes hervorragendes Mitglied der Paulskirche, Karl Vogt (1817—1895), schrieb

gegen den Göttinger Physiologen Rudolf Wagner das vernichtende Pamphlet „Köhlerglaube und Wissenschaft“ (1855), das nicht nur als Wendepunkt in der Abgrenzung zwischen Naturforschung und Theologie kulturhistorische Bedeutung hat, sondern auch rein schriftstellerisch durch den Ernst seines Pathos wie die Kraft seiner Satire eines Lessing nicht ganz unwürdig wäre. Jahrzehnte lang dauerte diese Blüte des Pamphlets an. Die Theologie zeitigte die glänzenden Streitschriften von D. Fr. Strauß (1808—1874) („Die Halben und die Ganzen“ 1865) und Johannes Ronges (1813—1887) feurigen „Offenen Brief“ (1844), die Ästhetik die etwas zu stark polternden Aufsätze Fr. Th. Vischers (1807—1887: „Mode und Cynismus“ 1878). Einen stark persönlichen Charakter tragen die Pamphlete, die Ferdinand Lassalle (1825—1864) gegen den Litterarhistoriker Julian Schmidt (1862) und gegen den Nationalökonomen Schulze-Delitzsch (1864) schrieb. Wir erinnern noch an den ultramontanen Polemiker Sebastian Brunner (1814—1893) mit seinen satirischen Romanen und Gedichten und angeblich litterarhistorischen Pamphleten, die an Rücksichtslosigkeit des Tons den stärksten Leistungen der Radikalen nichts nachgeben und in der Art, wie sie mit den Thatsachen umspringen, sie übertreffen. Alban Stolz schrieb noch Erbauungsschriften, kurze Traktätchen, die, selbst wo sie polemisch waren, vor allem positiv gemeint sind; jetzt war der Ton der wesentlich negativen Pamphlete auch hier eingedrungen. Ja er ließ das Gebiet der wissenschaftlichen Darstellung nicht unberührt. Auch seine populären Vorträge aus der Zoologie würzte Karl Vogt mit witzigen politischen Anspielungen („Ocean und Mittelmeer“ 1848, „Untersuchungen über Tierstaaten“ 1851), und der große Minister von Roon ließ in einen Leitfaden für Schüler Bemerkungen einfließen wie über Spanien und Portugal: „In beiden Staaten konstitutionell-monarchische Verfassungen, deren Inhalt zwar durch Eide und Paragraphen, weniger aber durch die Natur der Verhältnisse garantiert und daher bis in die neueste Zeit häufigen Veränderungen unterworfen ist“. („Anfangsgründe der Erd-, Völker- und Staatenkunde“, 12. Auflage 1868).

All diese Männer in allen Lagern haben von Heine und besonders von Börne gelernt; dennoch ist ihr Stil ein wesentlich anderer. Statt des Schwelgens in geistreichen Arabesken, wie vor allem Gutzkow es fortsetzte, ist jetzt ein scharf und schnell zum Ziel gehender Stil herrschend. Der Klassiker des Pamphlets, der

Franzose Paul Louis Courier (1772—1825) mit seinen kleinen Satiren gegen den „weißen Schrecken“ der legitimistischen Restauration und sein Landsmann, der geistvolle Nationalökonom Bastiat (1801—1850) mit seiner Polemik gegen die Schutzzöllner haben wohl nur etwa auf Ludwig Bamberger (1823—1899) aus Mainz eingewirkt, der in dieser Schule zum Meister des politischen und nationalökonomischen Essais aufwuchs und später besonders in der Zeitschrift „Die Nation“ (seit 1888) Schüler heranbildete; bei den anderen war es eben der zunehmende Ernst der Lage selbst, der den Luxus überflüssiger Geistreichigkeiten abwerfen ließ. Der „Esprit“ trat zurück — der Witz trat vor. Auch die parlamentarische Diskussion mit ihrem Bedürfnis nach rascher Wirkung half. So entstanden in den Jahrzehnten nach 1840 all jene glänzenden, oft freilich auch nur blendenden kurzen Flugschriften von überwiegend satirischem Charakter, deren das Junge Deutschland nicht fähig gewesen wäre und derengleichen man erst wieder in der Zeit der theologischen Kämpfe Lessings und der litterarischen des jungen Goethe trifft. Sie wurden mit Leidenschaft gelesen, gingen von Hand zu Hand, wurden diskutiert und auf Einzelheiten bewundert: sie wirkten, wo noch D. Fr. Strauß' „Romantiker auf dem Thron der Cäsaren“ nur ergötzt hatte. In dieser Luft entstanden die neuen Witzblätter, vor allem (1848) der „Kladderadatsch“, der unter der glänzenden Leitung des witzigen Humoristen und Possendichters David Kalisch (1820—1872), des geistreichen, formgewandten und eleganten Satirikers Ernst Dohm (1819—1883) und des liebenswürdigen heiteren Dichters Rudolf Löwenstein (1819—1891) jahrzehntelang wohl unbestritten das beste Witzblatt der Welt war; an Mannigfaltigkeit der Behandlung, sicherer Schlagkraft der Satire, Kraft des Pathos, wo es not that, vor allem aber in dem Talent, typische Figuren zu schaffen, ließ er nicht nur die deutschen, sondern auch die französischen und englischen Nebenbuhler weit zurück, zum Teil durch das Verdienst des sonst wohl überschätzten Zeichners Wilhelm Scholz. Wie weit übertraf dies Kind der Revolutionszeit seinen zahmen Vorläufer, den „Don Quixote“ (1832) des Berliner Humoristen Adolf Glaßbrenner (1810—1876), der zuerst den Berliner Witz zu allgemeinerer Geltung brachte und ihm in dem „Eckensteher Nante“ einen typischen Vertreter erschuf. Es ist richtig, daß der „Kladderadatsch“ vorzugsweise den Wortwitz pflegte — über den übrigens

die geistvollsten Franzosen und Engländer nicht so verächtlich urteilen wie bei uns die witzlosesten Doktrinäre; aber er brachte ihn auch zu einer gewissen klassischen Höhe. Es wäre Heines nicht unwürdig gewesen, was er über den kurhessischen Minister Hassenpflug bemerkte: „Hassenpflug bildet seit längerer Zeit den Knotenpunkt der deutschen Verwickelungen. Wann wird man sich endlich entschließen, diesen Knoten entweder gewaltsam durchzuhauen oder auf friedlichem Wege aufzuknüpfen?“ Und wie weise entschieden die Gelehrten des „Kladderadatsch“ ein andermal die viel diskutierten Rangstreitigkeiten der Heidelberger Professoren Knies und Schenkel mit salomonischer Weisheit dahin, daß der Schenkel immer oberhalb des Knies zu sitzen habe ...

Die Luft war wirklich „mit Elektricität gesättigt“. Überall blitzte es, und für den etwas übergründlichen Geist der Deutschen war diese Gewitterluft heilsam, ja unentbehrlich zur Schulung. Wer wird aus litterarischem Interesse die Staatsschriften lesen, die nach Gentz geschrieben wurden? Jetzt aber lernte in dieser Atmosphäre Otto von Bismarck (1815—1898), daß eine wirksame Form auch dem solidesten Inhalt nicht schaden kann; unter den Einflüssen dieser „kleinen Litteratur“ bildete der größte Staatsmann des neunzehnten Jahrhunderts den funkelnden, blitzenden Stil seiner Gesandtschaftsberichte und Ministernoten aus. Es war eine Zeit, die die französische Kunst, mit wirksamen Schlagworten zu fechten, in gefährlicher Weise gelernt hatte. Wie Herweghs Dichtung fast nur Schlagwortpoesie ist, sahen wir schon; bei den Rednern geht die Sucht noch weiter. Freilich gelangen dabei glänzende Parolen wie Stahls Feldruf „Autorität, nicht Majorität“. Dann folgte jedesmal stürmischer Beifall auf der einen, wütendes Zischen auf der anderen Seite. Bismarck hat sich wohl von den Schlagworten auch der eigenen Partei nicht sonderlich imponieren lassen, wie er denn gegen die „Legitimität“ und den „Kampf gegen die Revolution“ seines Freundes und Lehrers Leopold von Gerlach früh manches einzuwenden hat; welche Bedeutung aber solche Formulierungen als Kampfmittel haben, hat der große Redner wie nur einer gelernt, und manches Mal, wenn solche Anpassung an den Geschmack einer Versammlung ihm das durchbringen half, was er durchbringen mußte, mag er im Geist seinen Lehrern, den „Achtundvierzigern“ aus beiden Heerlagern, gedankt haben. —

Wir sind mit Bismarck schon bei der Reaktion angelangt,

ein Wort, das wir zunächst nur ganz wörtlich verstanden haben möchten: bei der Gegenbewegung, wie sie aus einer Bewegung von der Stärke der demokratischen notwendig entstehen mußte. Es ist bezeichnend, daß von ihren litterarischen Vorfechtern kaum einer in den Jahren von 1810—1820 geboren ist. Dies Jahrzehnt gehört fast ganz den Liberalen; oder doch Konservativen von wesentlich religiöser Grundrichtung wie Julius Sturm, Leberecht Dreves, Marie Nathusius, und Sebastian Brunner. Politischer Dichter ist in erster Linie im Gegenlager nur der einzige Geibel, bis jenseits des Jahres 1821 Hilfstruppen anrücken. Denn Victor von Strauß und Torney (1809—1899) aus Bückeburg, im Frankfurter Bundestag der verbissenste Partikularist, wäre wegen seiner Lieder und Tragödien gar nicht zu nennen, wegen seines schwachen „Fastnachtsspieles von der Demokratie und Reaktion" (1849) oder des Osterspiels „Judas Ischarioth" (1855) kaum, aber allerdings wegen seiner musterhaften Übersetzung des chinesischen Liederbuches „Schi-King" (1880). Eine ausgesprochen litterarhistorische Luft ist ja fast all den Dichtern dieser Zeit Bedürfnis. Sind sie nicht Litterarhistoriker, so sind sie mindestens Übersetzer. Die eigentliche Blüte dieser fast mehr noch im Beschauen als im Schaffen von Kunstwerken lebenden Jahrgänge ist Emanuel Geibel.

Emanuel Geibel (1815—1884) ist ein „Reaktionär" weder im politischen noch im religiösen Sinne. Kein Gedicht Geibels widerspricht den Forderungen eines gemäßigten Liberalismus, der in der That sein Bekenntnis war; freilich genügte das in radikalen Tagen, um ihn als „Hofdichter", als Reaktionär und Obskuranten gelten zu lassen. Gleichwohl ist er das Haupt einer Reaktion, aber einer litterarischen, ästhetischen. Das Bedürfnis nach reiner Kunst, die Sehnsucht nach „Schönheit" wehrt sich gegen die Übergriffe der politischen Tendenz, wie das am klarsten Strachwitz ausgedrückt hat:

> Es trägt die Kunst ihr eisern Los mit Qualen.
> Laß, Herr, die Göttliche in ihrer Hoheit
> Nicht untergehn, ein Opfer der Vandalen,
> In dieses Meinungsstreits ergrimmter Roheit!

Es ist jetzt Mode geworden, über Geibel verächtlich abzuurteilen. Man wirft ihm vor, er sei nur ein Schönmaler; Herman Grimm meinte spöttisch, an Geibel werde die Nachwelt lernen, was uns in Deutschland einmal für einen Dichter gegolten

habe. Nun klingt es ja zuerst seltsam, daß man einen Künstler gegen den Vorwurf „zu viel Schönheit!“ verteidigen soll. Aber, mag es noch so paradox klingen — der Vorwurf hat seine gute Berechtigung. Hebbel erklärt einmal, er strebe nur die Schönheit an, die aus dem Kampf hervorgehe, und wo das Ringen fehle, genügen ihm auch manche Dichtungen Goethes nicht. Hier ist, glaube ich, klar ausgesprochen, was wir Neueren bei Geibels Dichtungen vermissen. Es ist eine kampflose Schönheit, der eben deshalb die Beziehungen zu uns fehlen. Jeder Mensch hat Augenblicke rein gestimmter Empfindung und vermag deshalb einzelne „halcyonische“ Dichtungen nachzuempfinden — Gedichte, bei denen die Poesie verklärend und erhellend über dem Meer der Leidenschaften schwebt. Eine ganze Sammlung aber, oder ein ganzes Dichterleben voll solcher „reiner Harmonie“ macht uns nicht nur mißtrauisch, sondern läßt uns zuletzt aus dem Venusberg heraus begehren, läßt uns die Sehnsucht empfinden aus Freuden nach Schmerzen. Wir fühlen in dieser Auslese nur der Sonntage ein Verbrechen gegen die Heiligkeit des Lebens, alles Lebens; und wir werfen dem Dichter trotzig alle die Wirklichkeit ins Gesicht, die er vornehm ignorieren zu wollen scheint.

Geibel selbst war nicht ganz frei von solchen Empfindungen. Wohl hat er in der frischen Entschlossenheit der Jugend ausgerufen:

> Gebt mir vom Becher nur den Schaum,
> Den leichten Schaum der Reben!

Aber seine lebhafte und feurige Natur war doch nicht dazu geschaffen, immer nur zu lächeln. Er fühlte tief, was er den „Bildhauer des Hadrian“ in einem seiner schönsten Gedichte sagen läßt:

> O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
> Daß sie kein großer Puls durchbebt,
> Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
> Im Künstler nach Gestaltung strebt.
> Wohl bändigen wir den Stein und küren,
> Bewußt berechnend, jede Zier —
> Doch, wie wir glatt den Meißel führen,
> Nur vom Vergangnen zehren wir.
> O trostlos kluges Auserlesen,
> Dabei kein Blitz die Brust durchzückt!
> Was schön wird, ist schon dagewesen,
> Und nachgeahmt ist, was uns glückt.

Fast ganz könnte man sich diese Worte aneignen, um Geibels eigene Kunst zu charakterisieren. Nur das „bewußt berechnen“

würde jenem Sinn für die reine Form nicht gerecht, der diesem „Liebling der Grazien“ zum Instinkt geworden war. Er fühlte sich selbst nicht ausgefüllt. „So lange ich allein oder doch vorzugsweise Lyriker war, habe ich in der Poesie schöne Stunden und selige Augenblicke, aber keine Befriedigung meines innersten Wesens gefunden. Ein ziehender Klang, ein schwellender und verhallender Ton, der durch unsere Brust geht, kann unendlich beglücken; aber er schwindet vorüber, und nur zu oft folgt ihm eine blasse dämmernde Leere, eine nüchterne Erwartung der Seele“. Er beschreibt das Gefühl, das uns nur zu leicht nach der Lektüre seiner Gedichte beschleicht.

Und dennoch hat nur die Lyrik ihm Kränze gebracht. Hier teilt er mit Herwegh das Verdienst, „Lied und Ton“ wieder verbündet zu haben: sie haben das „auf staubigen Rollen schlafende Musenkind“ wieder zum Gesang erweckt. Der Vorzeit war das freilich selbstverständlich gewesen; aber seitdem das Lesedrama herrschte, war auch das Leselied aufgekommen. Geibel verlangte wieder, daß schon beim Lesen die Melodie leicht durchklinge. Halb singend las er vor und wählte wenigstens selbst die Begleitweise seines „Lustigen Musikanten“; daß er sie gemacht zu haben glaubte, war freilich eine Selbsttäuschung: wie Max Friedländer nachgewiesen hat, ist es einfach die alte volkstümliche Melodie der wallfahrenden Vinschgauer. Lieder wie „Der Mai ist gekommen“ oder „Und legt ihr zwischen mich und sie“ sind volkstümlich in jedem edeln Sinne des Worts; wogegen der vielgesungene „Zigeunerknabe im Norden“ mit seiner billigen, aber damals im Geschmack der Zeit liegenden ethnographischen Antithese blasse Kunstlyrik ist. Unter den Liebesgedichten, den vaterländischen Heroldsrufen, den kleinen Wanderbildern, besonders denen aus Griechenland, sind Perlen genug. Zuweilen führt freilich auch die Furcht vor Überschreitung der Schönheitslinie zu einer gewissen Mattigkeit. Man vergleiche nur etwa das Ostseegedicht „Nun kommt der Sturm geflogen“ mit Heines darin benutztem Stück aus den Nordseebildern — bei aller Beimischung grotesker Züge wirkt Heines Gedicht um so viel großartiger, als der Wellenschlag der Nordsee den der Ostsee übertrifft.

Auch Geibels zahlreichen Gnomen schadet der Exceß der Mäßigung. Neben vortrefflichen Sprüchlein finden wir böse Trivialitäten:

> Ein ewig Rätsel ist das Leben,
> Und ein Geheimnis bleibt der Tod.

So hätte auch der selige Tiedge ein lehrhaftes Gedicht schließen können.

Beim Drama genügte seine Begabung für das hübsche Dilettanten-Lustspiel „Meister Andrea“ (1855); wagte er sich aber an die hohe Tragödie, so zog sein Bemühen, auch die kleinsten Einzelheiten in akademischer Schönheit zu halten, seiner „Brunhild“ (1857), für die er (wie Hebbel und Ludwig!) den Schillerpreis erntete, Hebbels vernichtenden Hohn zu:

> Hagen wütet nicht blind, er ist ein besonnener Hofmann,
> Der den Rivalen ersticht, weil er die Gnade ihm stiehlt;
> Siegfried selber ist nichts, doch büßt er das schwere Verbrechen,
> Daß er sich doppelt verlobt, was die Moral nicht erlaubt . . .

Fehlt seinen Dichtungen oft, was Goethe in Platens Poesien vermißt hatte: die specifische Schwere, so mangelte sie doch nicht seiner Erscheinung. Die künstlerische und moralische Gewissenhaftigkeit dieses fleckenlosen Charakters war in einer Zeit, in der haltlose Talente wie Herwegh und wehrlose Träumer wie Otto Ludwig dem Ansehn des Dichterberufs in der Welt Eintrag thaten, unschätzbar: er brachte den Dichternamen wieder zu Ehren auch in Kreisen, die sonst über Poeten und Kultus der Poesie die Achsel zuckten. In der vollkommenen Übereinstimmung seines Lebens mit seiner Poesie bestand, wie Karl Goedeke hervorhebt, das Specifische seines Wesens. Er war tief durchdrungen von der hohen Aufgabe der Poesie. Als einen Hohenpriester des Schönen feierte er Platen; priesterlich faßte auch er selbst die Kunst auf. Andere Lyriker suchten sich dichtend von verworrenen Gefühlen zu befreien; er dichtet nicht, wenn ihm „die reine Stimmung zur Lyrik“ fehlte, so daß von dem sonst so produktiven Sänger in zehn Monaten des wilden Jahres 1848 nur ein Gedicht kam.

Er war das geborene Haupt jedes Dichterkreises; er war ein unvergleichlicher Freund, der sich auch in litterarischer Arbeit gern verwandten Naturen gesellte: in seinen etwas weichen und oft zu „abgeklärten“, aber in der Form immer erstaunlich sicheren Übersetzungen („Spanisches Liederbuch“, mit Paul Heyse, 1852; „Fünf Bücher französischer Lyrik“, mit Heinrich Leuthold, 1862; „Klassisches Liederbuch“, anfänglich mit Ernst Curtius, 1875). Äußerlich „erregte er“ nach Jensens anschaulicher Schilderung „trotz seiner kleinen Gestalt einen äußerst männlichen Eindruck; sein früh verwittertes mageres Gesicht mit dem mächtigen eisgrauen Schnurr-

bart und Zwickelbart hielt etwa die Mitte zwischen der martialischen Erscheinung eines Landsknechts und der vornehm feinen eines alten französischen Marquis" — wozu denn die Blutmischung zwischen dem väterlichen Germanenblut und dem Hugenottenblut der Mutter beitragen mochte. „In seinen Bewegungen war er würdig und alert zugleich, die Kleidung durchaus ungesucht — einfach, eher gleichgültig." Freilich pflegte er das Relief des scharf ausgearbeiteten Profils gern mit einem malerischen roten Fez zu schmücken und zeigte sich am liebsten im Profil, wie Bodenstedt, der ihm die wirksamen Bartformen ablernte; aber in seiner Haltung und Sprache war er von jeder Pose frei, erklärte lebhaft und tapfer berühmte Gedichte, die für Hebbel Musterstücke waren: des „Sängers Fluch", den „Erlkönig" für schlecht, schalt auf die „böse Trias", die die Zeit verderbe — Gutzkow, Brachvogel mit seinem Effektdrama „Narciß" — und Richard Wagner, und erklärte Goedeke, als dieser bekannt hatte, Beethovens Symphonien ließen ihn kalt, dann wolle er lieber gleich den Verkehr mit ihm abbrechen, was er aber doch nicht that. Uns ist dieser lebhafte, über die Schönheitslinie hinausschlagende, Urteile improvisierende Geibel mindestens so lieb, als der sorglich feilende, jedes Zuviel scheuende, die „Alten" allzu respektvoll verehrende Dichter!

Geibel ist (18. Oktober 1815) in Lübeck geboren und hat sich immer mit Stolz als Sohn der Hansestadt, als Sohn des deutschen Bürgertums gefühlt. Schon auf der Schule verfaßte er (1834) eine „wundersame Historie" in der Manier E. Th. A. Hoffmanns. So anzufangen, war den Talenten der Zeit natürlich: wir erinnern nur an Otto Ludwig. In Bonn und Berlin trieb er klassische Philologie und Geschichte, trat aber schon mit den Dichtern des Tages in persönliche Berührung.

In dem Turm des Hauses von Wilibald Alexis wohnte dieser im ersten Stock, im zweiten der Kritiker und Romanschriftsteller Rellstab, darüber Geibel — so war er ganz in litterarische Luft gebannt. Die wichtigste Bekanntschaft aber wurde die mit Bettina. Längst suchte der junge Klassiker das Land der Griechen mit der Seele; die Hohepriesterin des Goethekultus vermittelte ihm jetzt eine Anstellung als Erzieher bei dem russischen Gesandten in Athen. Mit Ernst Curtius (1814—1896), dem begeisterten Verehrer des klassischen Altertums, reiste er (1838) nach Attika und durchwanderte die Insel- und Ruinenwelt von Hellas. Es war ein

Begleiter, wie das Schicksal ihn nicht günstiger hätte aussuchen können: der gleichalterige Sohn derselben Stadt teilte mit Geibel den reinen Idealismus einer priesterlich vornehmen Seele, die Ehrfurcht vor der schönen Form, die Hingabe an die großen Meister antiker und deutscher Poesie. Curtius hat sich auch selbst als Dichter versucht, mit geringem Erfolg; aber in der kunstvollen Nacherzählung altgriechischer Heldenschicksale hat der Verfasser der „Griechischen Geschichte“ (1857—1861) zu der lyrischen Kunst seines Herzensfreundes die Ergänzung gegeben. Seine Vorträge in ihrer kunstvoll abgerundeten und doch immer zum Gemüt sprechenden Form („Altertum und Gegenwart“ 1875 und 1882; „Unter drei Kaisern“ 1889) bilden zu Geibels poetischen Heroldsrufen würdige Seitenstücke; und sein Lebenswerk, die so fruchtbaren Ausgrabungen von Olympia, stellt wie Geibels „Klassisches Liederbuch“, an dem Curtius ja Anteil hatte, die Vereinigung von Wissenschaft und Poesie, die den deutschen Kultus der Antike charakterisiert, gleichsam symbolisch dar.

Mehr als seiner pädagogischen Aufgabe widmete Geibel sich in Athen freilich der Muse. Zurückgekehrt, hatte er an den rasch entstandenen „Gedichten“ zu ordnen die Fülle; rasch erschienen (1840), machten sie ihn mit eins zum berühmten Manne. Nach 44 Jahren (1884) ist die hundertste Auflage erschienen, und sie bedeutete kein Endziel der Verbreitung. Sein Gedicht gegen Georg Herwegh (1841), der klare, ehrliche Ausdruck seiner Feindschaft gegen die Tendenzpoesie trug wohl dazu bei, daß Friedrich Wilhelm IV. ihm eine Dichterpension gewährte. Er hatte sich in keiner Weise darum beworben; dennoch zog die Gunst des Königs ihm erbitterte Angriffe zu, und ein Herr Karl Schwenk berechnete höhnisch aus dem Ehrensold von 300 Thalern den Wert des Dichters auf 8571 Thaler, 12 Silbergroschen, $10^{2}/_{7}$ Pfennig. Das war der Ton, den Gutzkow in die gesinnungstüchtige Presse eingeführt hatte; man wird nicht verlangen dürfen, daß er Geibel ins radikale Lager hätte hinüberziehen sollen. Freiligrath, mit dem er (1843) einen gesegneten Poetensommer in St. Goar verlebte, stand damals ja noch gerade vor seiner politischen „Wandlung“, die übrigens die beiden Dichter persönlich nicht entfremdete. Geibel lebte dann in Lübeck, von wo er seine feurigen „Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein“ (1846) und seine zweite Gedichtsammlung ausgehen ließ: die „Juniuslieder“ (1848), die er so als Gabe seines Lebenssommers taufte und mit Recht allzeit für die

Krone seiner Lyrik hielt. Von jetzt ab war er der offizielle Dichterkönig, der poeta laureatus Deutschlands — in so unumstrittener Geltung, wie seit Goethe kein Dichter bei uns diesen Platz eingenommen hatte. Denn sobald König Maximilian ihn (1852) nach München berief, war er der Mittelpunkt des berühmten Poetenkreises, der sich dort gebildet hatte. Und wer Heyse, Bodenstedt, Lingg, Dingelstedt als Vasallen an seinem Hofe zählte — was wollte gegen dessen Macht ein einzelner Eroberer wie Hebbel, ein einsamer Grübler wie Ludwig bedeuten? Dazu war er ein milder, wahrhaft sonniger Herrscher, in dessen Gunst man sich wohl fühlte; schon seine Persönlichkeit erschwerte jedes Anfechten seiner Krone.

Man hat jenem Münchener Dichterkreis weittragende Bedeutung für die Entwickelung der deutschen Litteratur zugeschrieben. Der liebenswürdige, Geibel besonders nahestehende Dichter Julius Grosse meinte, von hier sei die „Neu-Romantik“ ausgegangen, die die deutsche Poesie verjüngt habe: Geibel vor allem habe wieder auf altdeutsche Stoffe hingewiesen („Brunhild“), und Scheffel und Dahn als seine Nachfolger hätten dann die Dichtung unserer Tage mit der der Vorzeit segensreich verbunden. Aber zunächst glaube ich nicht daran, daß durch die Auswahl nationaler Stoffe eine Erneuerung der Poesie erreicht werden kann; die Stoffwahl ist immer nur ein Symptom tieferer Erscheinungen. Die nationale Wendung aber ist von den revolutionären Lyrikern mit ihrer kräftigen Betonung der politischen Ansprüche Deutschlands viel stärker ausgedrückt worden, als von dem überwiegend kosmopolitischen Münchener Kreise mit seiner „Italomanie“ (wie es Adolf Bartels nennt); und selbst die neue Naturalisierung der Gestalten unserer Vorzeit haben Richard Wagner und Friedrich Hebbel jedenfalls stärker bewirkt als Geibel, Scheffel und Dahn. Groß sind die Verdienste dieses Kreises aber dennoch; nur liegen sie nach ganz anderer Seite. Wir möchten Geibel in seiner fehlerlosen, aber leicht etwas kühlen Kunst mit dem Franzosen Leconte de Lisle vergleichen; um diesen sammelten sich (1859) die „Parnassiens“, die Männer, die gegenüber der Ausnutzung der Poesie zu politischen oder sonst äußeren Zwecken die (übertreibende) Formel „l'art pour l'art!“ auf ihre Fahne schrieben, die der „genialen“ Verwahrlosung der Form gegenüber die guten Rechte von Metrum und Reim verteidigten. Das hat Geibel mit gleichem oder größerem Erfolg bei uns gethan, und die Münchener Dichterfreunde waren seine Helfer. Was Geibel von Platen

rühmt: „Er deutete mit jeder leisen Wendung, ein Fackelträger, nach dem Reich des Schönen" das ist Geibels eigener Ruhm — wie es seine Schwäche war. Seine Schwäche, weil er es allzu wörtlich nahm mit dem „mit jeder leisen Wendung"; seine Stärke und sein Ruhm, weil es eine Zeit war, in der es so schwer wie nötig war, nach dem Schönen zu deuten. Dann aber hat der Münchener Kreis noch eine weitere Bedeutung: zum erstenmal seit den Tagen von Weimar hatte die Litteratur wieder einen centralen Herd. Statt der zufälligen, bald auseinanderstiebenden oder in sich zerfallenden Dichterkreise in Berlin und Dresden und Leipzig und Hamburg war hier eine feste Vereinigung, von einem edeln König in bestimmter Absicht zusammenberufen und dieser Absicht eingedenk. Wie einst Karl der Große seine „Akademie" schuf, damit in dieser Genossenschaft von Dichtern und Kunstfreunden die Kultur seines Reiches eine sichtbare Spitze habe, damit Muster für die Produktion und Vorbilder für den künstlerischen Genuß erzogen würden, wie Hermann von Thüringen auf der Wartburg einen Herd neuer Kunstübung aufrichtete, so hatte der Wittelsbacher die „Nordlichter", wie sie die bayerische Abneigung gern nannte, ins Land gerufen und mit einheimischen Künstlern wie Kobell vereint. Die Geibel, Heyse, Bodenstedt, Dingelstedt, die Giesebrecht, Sybel, Riehl, Liebig sollten den festen Kern einer geistigen Aristokratie bilden, wie sie dem durch Ludwig I. etwas plötzlich zum Kunstlande erhobenen Bayern noch fehlte. Niemand hat dies Ziel fester als Geibel im Auge behalten; daß aber eine so erlauchte Tafelrunde ihn bei den Symposien umgab, denen der König nie versäumte beizuwohnen (die er aber absagte, wenn Geibel verhindert war), das hat die Wirkung natürlich verzehnfacht. Es bildete sich endlich einmal wieder eine feste, künstlerische Tradition heraus, ein sicheres Kunsturteil wenigstens in technischen Fragen. Für unser originalitätssüchtiges Künstlervolk, bei dem jeder sich verpflichtet fühlt, alle Gesetze neu zu erfinden, war das kein geringer Vorteil; höher aber als das direkt Erlernbare war das ideale Moment dieser poetischen Gralgenossenschaft zu schätzen. Geibel hat auch eine Ehrenprofessur an der Universität bekleidet (wie Redwitz) und Metrik und Poetik gelesen; er saß im Kapitel des neugestifteten Maximilianordens; er war der geborene Censor und Vorkritiker für den ganzen Kreis. Hier heiratete er; freilich forderte das sonst ihm so gnädige Schicksal nach wenigen Jahren die Jugendgeliebte wieder von ihm. Dann,

nach der Thronbesteigung des Königs Ludwig, erkaltete das Verhältnis zwischen Fürst und Dichter; bei der Parteinahme „für oder wider Richard Wagner“ entschied die Krone gegen Geibel und seine Freunde. Politische Gegensätze kamen hinzu: der Norddeutsche begrüßte freudig die Einheitsbestrebungen, die der König von Bayern noch anfeindete. Geibel gab seine Stellung und sein Jahresgehalt auf und kehrte (1868) nach Lübeck zurück, wo er mit großen Ehren aufgenommen wurde und wahrhaft fürstlichen Ansehens genoß. Der König von Preußen verdreifachte ihm, was der von Bayern ihm einst gegeben hatte, und brachte ihm viel mehr: das ersehnte Glücksgefühl, in einem starken, einigen Deutschland zu leben. Man feierte im ganzen Lande Geibel als den Herold des neuen Reiches und verzieh es gern dem Herold, daß er nur noch wenige Töne in seiner Trompete hatte, wie sie neue Sammlungen („Gedichte und Gedenkblätter“ 1864, „Heroldsrufe“ 1871, „Spätherbstblätter“ 1877) erklingen ließen. Als ein Liebling seiner Nation ist er nach langen, schweren, aber tapfer und kräftig getragenen Leiden fast siebzigjährig (6. April 1884) gestorben.

Nach Heine und Freiligrath ist Geibel der dritte große Anreger der neueren deutschen Lyrik; Storm hat seinen Einfluß vielleicht erreicht, schwerlich Scheffel. Man kann behaupten, daß alle formstrengeren Lyriker von ihm gelernt haben. Stark gewirkt hat er vor allem auf die große Gruppe der lyrischen Epiker, Storm und Heyse, Jensen und Lingg und Grosse; aber auch weiterhin auf die klangfrohen Lyriker der neuesten Zeit wie Falke und Busse, auf Detlev v. Liliencron, auf viele andere; hat doch sogar Arno Holz, der leidenschaftlichste Verfechter des doktrinären Ultranaturalismus, mit einem „Gedenkbuch“ für Geibel seine Bahn eröffnet. Dieser Einfluß zeigte sich vor allem in technischen Dingen, doch auch in der ganzen Auffassung des Dichterberufes; in der Überschätzung der „reinen Lyrik“, aber auch in der Neigung zu lyrischen Dramen. Im ganzen ist Geibels Wirkung überwiegend heilsam gewesen, erzieherisch, mäßigend, sammelnd. Eine Schulung von dieser Art wird den großen Talenten zwar nicht so viel bieten können, wie etwa der stürmische Einfluß der Romantik, setzt sie aber auch nicht den Gefahren aus, unter denen Arnim, Brentano, Immermann zu leiden hatten. Für mittlere Begabungen aber kann die Mahnung zu bestimmten Idealen, die Warnung vor lässiger Bequemlichkeit sehr heilsam sein. Und nur dann hätten wir ein Recht, die gute

Mittelware unter den Dichtern vornehm ganz zu verurteilen, wenn wir selbst alle Leser von erstem Range wären.

Für die mittleren Begabungen aber war immerhin auch hier eine doppelte Gefahr vorhanden. Eine Überschätzung der äußeren Form konnte zu einer völligen Vernachlässigung der inneren führen; und der litterarische Charakter der Schule konnte eine exklusive „Bildungspoesie“ zeitigen. Beispiele für beide Irrwege fehlen nicht. Schon das undramatische, weil rein lyrische Drama der Geibelschen Schule zeigte den ersten Mangel: die „schöne“ Form verdarb hier die charakteristische, das Ideal der Glätte zerstörte die Kraft, die das Bühnenspiel nicht entbehren kann. Das gilt für Geibels eigene Dramen, ebenso aber für die von Schack und Kruse, von Grosse, von Heyse, dem nur ausnahmsweise der kräftigere Ton von „Colberg“ und „Hans Lange“ glückte. Aber der Meister hatte wenigstens auf dem lyrischen und dem lyrisch-epischen Gebiet ein feines Gefühl für das Geheimnis der Form und vergriff sich nicht leicht so ganz in dem „Ethos“ einer metrischen Gestaltung, in der Eigenart der Form, die der des Inhalts entsprechen muß. Gerade hierin stand er hoch über der Willkür, mit der Immermann oder Hebbel oder später Hamerling beliebige Rhythmen zur Einkleidung ihrer Gedanken wählten. In diese Willkür fielen aber manche „Münchener“ zurück, vor allem bei dem wechselvollen Spiel der Metra in längeren Epen. Lingg vergriff sich nur darin, daß er seine „Völkerwanderung“ überhaupt reimte; aber Grosse kam mit seinem „Volkramslied“ zu einem unorganischen Gemisch der Metra und Rhythmen, das nur selten dem wechselnden Inhalt, öfter dem bloßen Spiel mit der Form entsprang. Auf diese Weise kam das „gereimte Epos“ auf eine gefährliche Bahn, und bei geringerer Buntheit der Formen haben Neuere wie Heinrich Hart in seinem „Lied der Menschheit“ und Gerhart Hauptmann im „Promethidenlos“ die charakteristische Form nicht minder störend verpaßt als Schack und Grosse. Der typische Vertreter dieses Irrwegs ist Heinrich Kruse (geb. 1815) aus Stralsund, der in zahllosen Tragödien („Die Gräfin“ 1868 — von der Schillerpreis-Kommission neben Geibels „Sophronisbe“ genannt!) einen völligen Mangel an Verständnis für die Eigenart der tragischen Form bewies und durch seine glatten, charakterlosen Verse auch den letzten Rest von Charakterzeichnung verwischte, vor allem aber durch die zarte Rücksicht auf keusche Ohren seine Trauerspiele aus grauer Vorzeit bis zur Lächerlichkeit anachronistisch färbte.

Rosamunde, des wilden Langobardenfürsten Alboin furchtbares Weib, will nicht an seiner Seite sitzen

> Beim rohen Männermahl! Beim Tischgelag!
> Allein wer könnte Zartgefühl erwarten
> Von einem halben Wilden?

Das geht denn doch noch über den „Sohn der Wildnis" hinaus, dessen Autor wenigstens ein Gefühl für dramatische Effekte hatte! Trotzdem sind diese musterhaft talentlosen Tragödien wegen einiger lyrischer Schönheiten und häufigerer glücklich didaktischer Verse ein Jahrzehnt lang als Meisterwerke gefeiert worden und haben den Werken der Hebbel und Ludwig, der Kleist und Grillparzer den Platz wegnehmen dürfen — so war das Publikum und zumal das Recensententum von der „schönen Diktion" entzückt, über die jene Großen sich mit oft berechtigter Schärfe geäußert haben! Übertrieben war auch der Beifall, den Geibel selbst und auf sein Zeichen die Kritik Kruses „Seegeschichten" (1880, 1889) zu teil werden ließ — unbedeutenden, aber zum Teil ganz hübschen Erzählungen in anspruchsvoll epischem Gewande. Verdienstvoll hat Kruse dagegen als Redakteur der „Kölnischen Zeitung" (seit 1849) gewirkt, indem er an diesem Weltblatt für Deutschland wohl zum erstenmal eine allgemeine Hebung von Stil und Sprache durchsetzte: bis dahin hatten unsere Zeitungen wohl auf gut geschriebene Leitartikel gehalten, zuweilen auch auf leidliche Feuilletons, die Korrespondenzen aber beinahe ganz dem sprachlichen Belieben ihrer Berichterstatter überlassen. Hier hat Kruse der Respekt vor der reinen Form glücklich geleitet; hier aber hat er leider nicht so viel Nachfolge gefunden als mit der „schönen Sprache" seiner Trauerspiele. Jahrelang drängten sich nun zumal auf unseren Hoftheatern die „Oberlehrer-Tragödien". Schließlich hatten sie doch die Ausdauer des Publikums erschöpft, und als Opfer der berechtigten Ungeduld fiel Franz Nissel (1831—1893), der letzte Geibel-Dramatiker, aus dem man dann unter Anleitung seiner Selbstbiographie (erschienen 1894) einen Märtyrer gemacht hat. Und doch erhielt seine „Agnes von Meran" (1877) noch neben einem Werk Anzengrubers den Schillerpreis — ein Epigone der Epigonen ward gekrönt in dem Moment (1878), da neues Drama, neue Kunst, neues Leben schon so herrisch und vernehmbar an die Thür pochten!

Wie Kruse für die Überschätzung der äußeren Glätte, so ist Adolf Friedrich von Schack (1815—1894) für die Über-

schätzung der litterarischen Kultur der Typus. Geibel war durch seine Liebe zum Volkslied vor der reinen „Kulturdichtung“ behütet worden; der volkstümliche Zug, die Freude an der singbaren Melodie ließen zwischen seinem Lied und dem Verständnis des Volkes keine Schranken aufrichten. Schack dagegen war fast ein Feind des Volksliedes, jedenfalls der Erste, der sich mutig gegen den allerdings oft bis zur Phrase getriebenen Kultus der „stammelnden Volkspoesie“ aussprach — darin ein Vorläufer der Kunstkritik Stefan Georges und seiner Freunde. Schack gleicht den Dichtern der Humanistenzeit mit ihrer Verachtung des „vulgare eloquium“; er dichtet nur für die Gebildeten, für die Gebildetsten. Er läßt uns daher auch kalt wie ein neulateinischer Poet: die Kunst mögen wir bewundern, aber wir bekommen kein inneres Verhältnis zu ihr.

Als Persönlichkeit war auch Schack hervorragender denn als Dichter. König Max berief (1855) den gelehrten, vielgereisten mecklenburgischen Edelmann in seine Residenz und seine Berufung ist für Stadt und Land segensreicher geworden. Der reiche Kunstfreund, der in Lektüre, Übersetzung, Studium längst ein Museum der Weltlitteratur um sich aufgebaut hatte („Spanisches Theater“ 1845; „Heldensagen des Firdusi. Aus dem Persischen metrisch übersetzt“ 1851; „Romanzero der Spanier und Portugiesen“, mit Geibel, 1860. — „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien“, 1845—1846; „Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien“ 1865; „Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare“ 1893), errichtete jetzt in seinem Münchener Schloß die schönste und wertvollste Gemäldesammlung, die in Deutschland ein Privatmann besaß, seit die Brüder Boisserée ihre altdeutschen Gemälde nach eben diesem glücklichen München verkauft hatten. Künstler, von deren Bedeutung weite Kreise noch keine Ahnung hatten, wie Feuerbach und Böcklin, stellten ihre Bilder neben hervorragende Vertreter früherer Kunstepochen wie den phantasie- und gemütvollsten der Romantiker, Moritz von Schwind, und den genialsten der Nachklassiker, Bonaventura Genelli. Lenbach kopierte für die Schacksche Galerie Meisterwerke der alten Italiener. So schuf der fürstliche Mäcen der deutschen Kunst eine Heimstätte, wie sie sie in den Staatsmuseen damals noch vergeblich suchte. Es war doch eine schöne Zeit, als der Kultus des Schönen solche Früchte trug, als Böcklins herrlicher „Einsiedler“ und Feuerbachs „Hafis an der Schenke“ dem deutschen Volk in würdiger Aufstellung zur Schau

gestellt wurden, während Ernst Curtius' berühmter Vortrag über Olympia (1852) die Saat ausstreute, die uns später den Hermes des Praxiteles ans Licht bringen sollte, oder während im äußersten Norden Deutschlands ein anderer Edelmann, Fritz v. Fahrenheid, auf seinem ostpreußischen Gut Beynuhnen in großem Sinne die statuengeschmückten Landsitze Ciceros oder Hadrians nachbildete und dem geistvollen Philologen Karl Lehrs seine pompejanischen Lampen im Schloß zeigte! Man nennt dies jetzt „alexandrinisch" und will nichts von Nachbildungen der Antike wissen; es war doch mehr als Nachbildung: in Böcklins Landschaften, in Lenbachs Porträts ward es zu wirklicher Renaissance!

Diese Galerie, die Schack dem Deutschen Kaiser vermachte, bleibt sein größter Ruhmestitel. Mag noch so oft Rat und Anleitung Anderer z. B. Heyses, sein dilettantisch schwankendes Kunsturteil geführt haben — die Ausführung war sein Werk, und in einem lesenswerten Büchlein („Meine Gemäldesammlung" 1884) durfte er mit Stolz die Geschichte seines Museums erzählen. Seine Dichtungen aber bilden ein Museum, in dem die Kopien nicht gelungen und die Originalwerke spärlich sind. Jene für die ganze Zeit so charakteristische Freude an der bunten Breite der Welt bringt hier zu orientalisch greller Farbenhäufung zusammengedrängte Proben aus aller Welt Enden zusammen. Immer ist er auf Reisen, in seinem gelungensten Werk, der kunstvoll gereimten Geschichtsphilosophie „Nächte des Orients" (1874), wie in den Epen. In alle „malerischen Partien" der Weltgeschichte führt er seine tragische Muse. Die Formen borgt er sich von allen Seiten. Nur in der Lyrik begegnet zuweilen ein eigener Ton (wie in dem schönen Gedichte: „Wenn flüchtig wir einander nahten, war deine Rede scheu und karg"); in den größeren Werken aber gehört dem Verfasser nur eins, das wir freilich nicht gering schätzen wollen: die Grundanschauung, die feste Überzeugung von dem langsamen, aber stetigen Fortschritt der Menschheit zur Schönheit, zur Kultur und Harmonie, die begeisterte Freude an diesem viel geschmähten Säkulum und dem, das ihm folgen soll:

> Glorreich herrliches Jahrhundert, das im königlichen Flug
> Reigenführend du dahinschwebst vor der Menschheit Siegeszug!
> Ja, Vollender du von allem, was wir hoffend nur geahnt,
> Dem die Weisen und die Helden jederzeit den Weg gebahnt.

Der Münchener Kreis war überhaupt durchaus beseelt von einem Liberalismus, der freilich eine leicht aristokratische Färbung

trug. Nur Riehl hatte romantisch-konservative Neigungen, stand aber doch jeder Orthodoxie, zumal der religiösen, fern. Aber es war natürlich, daß die Reaktion gegen Herwegh und seine Genossen nicht auf ästhetische Fragen beschränkt blieb. Auch die politischen und religiösen Gegner seiner Richtung mußten in der Litteratur Wortführer finden. Natürlich ist es aber auch und wird sich deshalb in solchen Fällen wiederholen, daß im radikalen Lager mehr Talent zu finden ist, als im gemäßigten und konservativen. Das Unbedingte, das Neue, Verheißende wird für künstlerische Gemüter immer eine stärkere Anziehungskraft ausüben als alles, was schon vorhanden ist und was deshalb notwendig auch Einschränkungen, Zeichen von Veraltung, Erinnerungen an enttäuschte Hoffnungen mit sich führt. Auch das versteht man leicht, daß die stärkeren Talente im Lager des Alten dem weiblichen Geschlecht angehören, dem konservativeren, das das Wirkliche mit schmückender Treue zu umgeben liebt, während der Mann lieber das Erhoffte mit stürmendem Eifer erobern will. Erst Strachwitz lehrte die konservativen Parteigänger die beredte Sprache stürmisch-poetischen Angriffs; bis dahin schrieben die Angreifer unkünstlerisch (wie Victor v. Strauß und Sebastian Brunner), die wirklichen Dichter wesentlich verteidigend, zurückhaltend (wie Sturm und Marie v. Nathusius).

Die beiden frommen Lyriker Julius Sturm (1816—1896) und Leberecht Dreves (1816—1870) stehen an Talent hinter den Kreuzesstürmern Sallet und Herwegh weit zurück. Julius Sturm aus Köstritz verrät in seinen Gedichten voll aufrichtiger Empfindung nirgends, daß er (1841—1843) in Heilbronn in freundschaftlichem Verkehr mit Kerner und Lenau lebte: so ganz unoriginell, so schwächlich im Ton, so selten von einem kräftigeren Herzschlag durchdrungen, ziehen seine Lieder in langer, frommer Monotonie dahin — eine endlose Prozession, in der wir kaum einen Charakterkopf erblicken. Interessanter ist der Konvertit Leberecht Dreves aus Hamburg, Blüchers Pathenkind und als Dichter (1849) von Eichendorff aus der Taufe gehoben. Wie Schack kam er vom Rechtsstudium zur vielseitigen Lektüre und zur Übersetzung fremder Poesie, besonders altchristlicher Hymnen. Früh veröffentlichte er Gedichte; neben dem Einfluß Eichendorffs zeigen sie Reminiscenzen aus anderen Dichtern, Goethe, Stolberg, Heine, gegen die er sich nie genügend gewahrt hat („Warte nur, wie balde senkt dein müdes Haupt auch du". „Sohn, hier hast

du meine Wehr.") Eine innere Verwandtschaft zog ihn, den romantischen Träumer, zur katholischen Kirche, in die er 1845 eintrat. Er hat dann vorzugsweise geistliche Gedichte verfaßt. Dreves ist der typische Vertreter äußerlicher Virtuosität. Wie in einer Dorfkirche das Madonnenbild mit Goldschaum und Silberflittern behängt wird, so überdeckt er seine unselbständigen Gedanken mit klirrendem Reimspiel:

Auf den Bergen die Burgen,
Im Thale die Saale,
Im Städtchen die Mädchen —
Einst alles wie heut;

oder mit der neu auftauchenden Allitteration, die Richard Wagner und Wilhelm Jordan in die Mode bringen sollten:

Weich wehend wie westliche Winde,
Sanft säuselnd wie Schilfrohr im See,
Labt Liebe und lächelt noch linde,
Wenn Wonne sich wandelt in Weh . . .

Dies jeden poetischen Gedanken übertäubende Reimgeplätscher bedeutet für die Lyrik, was für das Drama die leere „schöne Diktion": ein betrügerisch auf die kahle Wand geklebter Stuck, der beim ersten Windeshauch abfällt und die kahle Mauer sehen läßt. Nur wo sich Dreves einmal entschließt, schlicht zu sein, wie in wenigen Trauer- und Andachtliedern, da erhebt er sich über den Dilettantismus dieser äußerlichen Ornamentation.

Ungleich selbständiger sind zwei Schriftstellerinnen, die den Roman zum konservativen Kampfmittel gegen das revolutionäre Lied machen. Zwar die anonyme Verfasserin des berühmten Zeitromans „Eritis sicut Deus" (1854) knüpfte an jungdeutsche Tendenzepik an, als sie sich in wilden Erfindungen über die entsittlichende Wirkung des Subjektivismus erging und dabei das traurige Eheleben des Ästhetikers Vischer zum Stamm der Geschichte machte. Aber Marie v. Nathusius (1817—1857) zeigte einer Zeit, für die die Psychologie eine unbekannte Gegend wurde, mit seltener Kraft ihr Talent der Menschenbeobachtung. Die Tochter eines magdeburgischen Geistlichen, begleitete sie ihren Vater auf Visitationsreisen und prägte sich Leben und Art des Landadels und der Dorfbewohner ein. 1840 verlobte sie sich mit Philipp Nathusius, dem Sohn eines großen Fabrikherrn, dem „Ilius Pamphilius" der Bettina, der nach der Revolution die Leitung des in

seiner Art ganz vortrefflichen konservativen Agitationsorgans „Volksblatt für Stadt und Land“ übernahm. Für dies steuerte sie Kindergeschichten und Märchen bei, dann Erzählungen für junge Mädchen, und als eine solche war auch das „Tagebuch eines armen Fräuleins“ (1853) gedacht. Es ist ein Roman von größter Zartheit, in der Schilderung der inneren Kämpfe zwischen Stolz und Demut so wahr, in der Darstellung des allmählichen Erwachens der Liebe in einem verschüchterten Mädchenherzen so fein, in der Vorführung der Nebenfiguren (trotz ziemlich starker Schattierung des „Bösen“) so künstlerisch abgerundet! Ihre berühmte Altersgenossin Luise von François hat wohl größere Werke geschaffen, aber keines, das so wie dies fleckenlos wäre. Vor dem Hauch warmen Gottvertrauens und demütigen Gehorsams, der dies Buch beseelt, wird sich auch der Andersdenkende mit der Ehrfurcht beugen, auf die jede ehrlich bekannte und voll durchgeführte Überzeugung gutes Recht hat. Zahlreiche andere Geschichten erreichten dies Meisterwerk nicht, doch wird auch ihnen hohe Kunst nachgerühmt, zumal ihrem letzten Werk, „Elisabeth“ (1858). Jung ist sie gestorben; aus ihrem Nachlaß erschienen noch „Hundert Lieder, geistlich und weltlich, ernsthaft und fröhlich“.

Stark und fest stehen die Dichterinnen dieser Epoche da: Betty Paoli, Luise v. François, Marie Nathusius; schwankend und unsicher die Männer ihrer Partei: Dreves, Strachwitz, Redwitz. Keiner von ihnen, dessen Entwickelung nicht einen Bruch aufwiese, mag auch bei Dreves die Konversion sich stetiger, organischer vollzogen haben, als bei Redwitz der Austritt aus dem orthodoxen Lager.

Es ist üblich, von Moritz Graf v. Strachwitz (1822—1847) im Ton einer gewissen mitleidigen Anerkennung zu sprechen. Goedeke meint, Strachwitz habe wohl für Balladen eine glückliche Hand gehabt, in Liedern aber habe er sich immer vergriffen; und selbst sein alter Freund Fontane erklärt, er sei von seiner Bewunderung Strachwitzens fast ganz zurückgekommen. Nun, ein großer Dichter war Strachwitz sicher nicht; aber ich zweifle, ob man auch nur Freiligrath so benennen kann. Und soll durchaus gemessen werden, so bin ich geneigt, seine ursprüngliche Begabung höher zu schätzen als die Geibels. Man darf nur nicht vergessen, daß Strachwitz starb, bevor er seine „Juniuslieder“ schreiben konnte! Er nannte seine erste Sammlung „Lieder eines Erwachenden“ (1842); der Zwanzigjährige blickt hier wirklich eben erst in den Tag hinein. Er

war einer der vornehmsten Adelsfamilien Schlesiens entsprossen (geb. 13. März 1822 zu Peterwitz bei Frankenstein), hatte in Breslau und Berlin Jura studiert, in der Hauptstadt aber vor allem im „Tunnel“, der berühmten Dichtergesellschaft, Gedichte angehört und vorgelesen. Fontane, Kugler, Heyse, vor allem aber als Hauptperson des Kreises Scherenberg umgaben ihn hier; das kurze epische Gedicht ward vor allem gepflegt, und Strachwitz erntete mit seinen Balladen reichen Beifall. Nach der Heimkehr besuchte ihn (1844) Geibel auf seinem Gut und gab ihm gewissermaßen Privatunterricht in der Dichtkunst, ohne daß sie zu großer Intimität hätten gelangen können. Auf einer Reise nach Italien erkrankte Strachwitz in Venedig und starb auf der Heimreise (11. Dezember 1847) in Wien. Aus seinem Nachlaß wurden „Neue Gedichte“ (1848) herausgegeben, dann (1850) eine Gesamtausgabe, die sein Landsmann und Schulfreund Karl Weinhold mit einer vortrefflichen Einleitung versah.

In der Grundstimmung berührt sich Strachwitz mit Geibel. Auch ihm ist die Poesie eine priesterliche Kunst und eine patriotische; in der Verehrung Platens begegnen sie sich wie in der Sehnsucht nach einem starken Deutschland. Auch ihre politischen Stellungen sind mindestens eng benachbart. „Strachwitz war ein freisinniger Aristokrat,“ sagt Weinhold, „der den deutschen Staat wollte, unabhängig vom Auslande, namentlich von Rußland, stark und einflußreich wie unter den kräftigsten der alten Frankenkaiser, und innerlich fest, gegen die Aufwiegler gerüstet durch Vertrauen zwischen Volk und Regierung.“ Wenn wir ihn dennoch nicht neben Geibel, sondern in die vorderste Reihe der antirevolutionären Dichter gestellt haben, so geschah es deshalb, weil die Feindschaft gegen den eigentlichen Träger der Revolution, das liberale Bürgertum, die Grundnote seiner Poesie ist. Hier ist Strachwitz der echte Erbe der Romantik. Glühend haßt er die Mittelmäßigkeit, den „Tod des freien Mutes in Rat und That, in Fried' und Streit“, und er sieht sie verkörpert in dem „Ellenkrämertum“. Nach einer That verlangt er glühend, daß endlich der Degen Flammen sprühe; denn nur durch Blut und Eisen, durch „deutsche Hiebe“ kann Germania, das von ihm herrlich gepriesene „Land des Rechtes, Land des Lichtes, Land des Schwertes und Gedichtes“ errettet werden, errettet von all den Gefahren: dem Tartarenzar, den Pfaffen, den Marats. Fast möchte er zuweilen verzweifeln, und die Angst

um Deutschlands Zukunft hat nie reineren, volleren Klang gefunden als in dem prachtvollen Gedicht „Der Himmel ist blau“ — dem schönsten Lied aus Herweghs Schule; denn von Herweghs Kunst der Strophenteilung und des Refrains hat der junge Poet so gut wie von Platen gelernt, während sich Freiligraths Einfluß nur gelegentlich (wie in der prachtvollen „Jagd des Moguls“) spüren läßt, Lenau, Anastasius Grün, Sallet bewundert, aber nicht nachgeahmt wurden. Mit diesen liberalen Dichtern verband unsern romantischen Aristokraten vor allem der Haß gegen die Kleinlichkeit der Gegenwart. Und jene Augenblicke der Verzagtheit waren doch Ausnahmen; im Grunde der Seele stand die Überzeugung von Deutschlands großer Zukunft fest, von der Befreiung durch die That, und als einer der ersten (dem dann besonders J. G. Fischer in einem oft citierten Gedicht folgte) hat er den großen Einiger des Vaterlandes prophezeit:

So kommt es, ihr Männer des ewigen Nein,
So kommt's, ihr Tyrannenvertreiber:
Es wird eine Zeit der Helden sein
Nach der Zeit der Schreier und Schreiber.
Bis dahin webt mit Fleiß und List
Eure Schlingen ineinander;
Wenn der gordische Knoten fertig ist,
Schickt Gott den Alexander!

Hier haben wir den ganzen Strachwitz: den ritterlichen Feind der Schreier und Schreiber, der tapfer für das Recht des Zweikampfes und jeder kühnen That eintritt, den Patrioten, den Kämpfer.

Diese Lust an der tapfern That ist es auch, die seinen Balladen ihre außerordentliche Kraft giebt. Die Geibels nehmen sich daneben gar bläßlich aus, und Strachwitz könnte bei seiner Herausforderung der „Zarten“ wohl auch an die mißglückte Freundschaft mit Geibel gedacht haben. Der Stiefbruder Sallets hatte ihm die von diesem unternommene Übersetzung der altenglischen Balladensammlung des Bischofs Percy verschafft, und hier vor allem hat Strachwitz den starken Schwertschlag seiner Heldenlieder gelernt, den bei der Nachahmung der gleichen Vorbilder Fontane selten, Geibel nie erreicht hat. Das macht: ihn freut an der Ballade nicht das Erzählen, sondern das Miterleben. Gleich ist er mitten drin im Kampf, schlägt mit Douglas auf das „Heidengesicht“ oder reißt das Tuch von der Wunde: „Nun grüße dich Gott, Frau Minne“. „Es ist im Gange des Strachwitzischen Verses ein eigentümlicher Schwung“, sagt Wein-

hold: es ist der Schwung einer stürmischen Seele, die in jedes Wort ihr ganzes Verlangen legt.

Rasch und stürmisch rollen auch seine Verse „mit mehr als deutscher Schnelle“ einher und schöpfen in kurzen Zwischenversen Luft von der atemlosen Hast, wie in dem wunderschönen Gedicht „Die Rose im Meer“; und unwillkürlich teilt sich uns ihr Rhythmus mit, wie er es selbst in einem Liebeslied schildert:

> Im Takte wogt dein schönes Haupt,
> Dein Herz hört stille zu —

Und ehrlich, gerade bekennt er auch seine Sünden, wie in dem ernsten Gedicht „Böses Gewissen“, seine Schwächen, wie in jenem „Wie gerne dir zu Füßen“. Ganz wie er ist, tritt er vor uns hin: ein zum Leben Erwachter, zum Kampf und zum Genuß des Lebens. Wie viel näher tritt uns diese warmherzige Jugendlichkeit als die kalte „reife Kunst“ der Schack und Bodenstedt! Wir wiegen uns mit seinen Terzinen aus Venedig in der Gondel, träumen mit dem todkranken Dichter, der sich, in die Kissen zurückgelehnt, sonnt, und fühlen ihm seinen Haß gegen Schreiber und Krämer und Eisenbahn nach. Er war ein Liebling der Frauen; er sollte auch ein Liebling unserer Jugend sein.

Mit Strachwitz war Heinrich v. Mühler (1813—1874) aus Brieg eng befreundet, der im „Tunnel“ seine bekannte, aber viel zu pompöse Ballade „Zu Quedlinburg im Dome“ vorgelesen haben mag, gerechteren Ruhm aber mit einem der vortrefflichsten Studentenlieder geerntet hat, die wir besitzen: „Grad' aus dem Wirtshaus nun komm' ich heraus“. Als der fleißige und wohlwollende Beamte der frömmste und orthodoxeste Kultusminister geworden war, den Preußen seit lange besessen hatte, haben seine Gegner ihm dies lustige Lied oft vorgehalten, so in einer wirksamen Flugschrift („Ein Kultusminister, der seinen Beruf verfehlt hat“, 1872) der fortschrittliche Abgeordnete Parrisius. Mit Unrecht, glaube ich. Die Feindschaft gegen den „Bourgeois-Liberalismus“, wie sie Bismarcks „rechte Hand“ Lothar Bucher, Strachwitz, Mühler jeder in seiner Art bekundet haben, verträgt sich mit einer trinkfröhlichen Studentenlust sehr gut; haben doch beide in einer philisterfeindlichen Romantik ihren Nährboden!

Während sich so der politische Kampf in der Dichtung abspiegelte und der aristokratische „Graf“ durch seine Parteinahme sich die Popularität verscherzte, die unbedeutendere Demokratendichter

ernteten, ging von den Tagesfragen fast unbewegt eine ernste und große Frauenseele stolz ihre einsamen Wege. Vielfach zwar berührt sich in ihrer Auffassung der Zeit Betty Paoli (1815—1894) mit Strachwitz. Auch sie hat die Utilitarier gescholten; sie hat ihre Balladen aus dem Lager der Vendée und der Jacobiten geholt in einer Zeit, da die Legitimität so unpopulär war wie möglich. Aber sie hat auch ihre eigene Zeit geliebt:

> Ich bin ihr Kind und nicht ihr Richter!
> In meinen Adern wallt ihr Blut —

und um ihrer Humanität willen hat sie die „vielgeschmähte Gegenwart“ als echt christlich gepriesen. Denn sie stand wirklich über den Parteien; Alt und Neu verschwanden ihr vor dem Ewigen, und die eine große Lehre „von des Entsagens herber Seligkeit“ schien ihr für jede Zeit und für jeden Tag die einzige ewig gültige Forderung. Sie hat Annette von Droste als ihre Meisterin besungen, und sie durfte es, denn als die große Dichterin starb, war Betty Paoli ihre einzige Erbin; wie ihr wieder mit vollem Recht Marie von Ebner-Eschenbach die Grabrede hielt und nur sie. Wo aber die fromme Tochter Westfalens ihre Zweifel mit dem leidenschaftlichen Willen zu glauben niedergekämpft hatte, da stand der Sprößling anderer Zeiten und anderer Verhältnisse wehrlos dem Zweifel gegenüber. Sie suchte und fand dann eine Versöhnung in dem christlichen Pantheismus des Angelus Silesius.

Elisabeth Glück, wie ihr eigentlicher Name war, ist (30. Dezember 1815) in Wien geboren; von der berühmten „leichten Art“ der Wiener hat wohl aber niemand weniger besessen als sie. Dingelstedt gehörte in das „Capua der Geister“; sie schien dahin verbannt, so liebevoll auch Wien sie immer umhegt hat. Zwei Erlebnisse haben ihr Schicksal bestimmt — und ihre Poesie. Der Vater, ein angesehener Arzt, starb früh und scheint das Herz seines Kindes nicht besessen zu haben, das dagegen leidenschaftlich an der Mutter hing. Diese geriet in Armut, als Elisabeth fünfzehn Jahr alt war; zugleich bemächtigte sich ihrer eine nervöse Unruhe, die sie von Ort zu Ort führte. Als die Tochter als Erzieherin (1833—1835) nach Rußland ging, ließ sie die Mutter nicht von sich, und ihr opferte sie dann die Stellung, da die alte Frau die fremde Einsamkeit nicht vertrug. Sie ward in Wien Gesellschaftsdame bei der Fürstin Schwarzenberg, der Witwe des Siegers von Leipzig (1843—1848), und hat dann, nach längeren Reisen, im Hause einer

treuen Freundin, gefunden „was wohl die Erfüllung des Traumes eines jeden Schaffenden ist: alle Annehmlichkeiten, alles Behagen des Familienlebens ohne eine seiner Verpflichtungen“. Von Liebe und Ehrfurcht umgeben hat hier in voller Geisteskraft, wenn auch körperlich gelähmt, die Dichterin fast das achtzigste Jahr erreicht (gest. 5. Juli 1894), ganz dem Leben und dem Schaffen hingegeben, unermüdlich im Genuß ihrer Lieblingsbücher (bei ihr gehörte noch Schiller dazu, der sonst „unmodern“ zu werden begann) und versunken in die Betrachtung des Weltlaufs.

Betty Paoli ist stark didaktisch, wie Geibel, wie Freytag, und doch aus anderer Wurzel. Eine schwere Erfahrung fiel in ihr Leben noch nach jener Verarmung und ihren Folgen — Erfahrungen beides, die sie mit der edlen Dichterin „der Letzten Reckenburgerin“ teilte. Sie durchlebte eine tiefe leidenschaftliche Liebe — und fand, daß der Mann ihrer Wahl nicht stark genug war für so viel Liebe. Dies Problem der geringeren Liebesfähigkeit des männlichen Geschlechts bildet nicht nur, wie R. M. Werner gezeigt hat, das Grundmotiv fast all ihrer Novellen („Die Welt und mein Auge“ 1849), sondern es erschuf ihre Eigenart auch in den viel bedeutenderen Gedichten. Als die erste Sammlung (1841) erschien, erregte sie in Wien große Begeisterung, die freilich auf die Heimat der Dichterin beschränkt blieb; eine Dame der „hohen Gesellschaft“ rief der jungen Marie von Ebner-Eschenbach zu, diese Gedichte dürfe man nur knieend lesen. Mindestens wird damit gut ausgedrückt, welches Gefühl schon das erste Auftreten der Dichterin einflößte: Ehrfurcht. Hier schon ist eine starke, herrschgewaltige Persönlichkeit zu erkennen, die sich ganz bezwingt, die sich völlig unterwirft, sich einem Gefühl hingiebt, stark und wahr. Und als nun jene schwere Erfahrung ihr das Glück, auf das sie ihre Existenz gesetzt hatte, für immer raubte, da faßte sie stolz und groß ihr ganzes Fühlen zusammen und widmete es ihrer Pflicht. Auch sie empfand die Poesie als priesterliche Kunst, als einzig untrügliche Offenbarung der Wahrheit — aber keiner einzelnen Wahrheit, sondern der allgemeinen von der Pflicht, stark und gut zu sein. Beschaulich im höchsten Sinn ist ihre Dichtung; schon in der Form spiegelt sich das ab. „Das Nachsinnen, Vorsichherträumen der Dichterin“, sagt R. M. Werner, „gefällt sich in jenem eigentümlichen Gang, den wir an der sogenannten Priamel gewohnt sind: eine Reihe von scheinbar unzusammenhängenden Sätzen erhält erst

durch den zusammenfassenden Schlußsatz einen ungeahnten Sinn. Dieser Gang, der scheinbar nicht vom Platze kommt und doch zu einem Punkte mit weiter Aussicht führt, paßt ganz ausgezeichnet für eine nachdenkliche Natur gleich der Betty Paolis." Beschaulich also, aber im Sinne einer weiten Aussicht — ähnlich rühmt ein Kritiker Marie von Nathusius einen Blick für das Ganze des Lebens nach. Und so ist auch in ihren zahlreichen gnomischen Zwei- und Vierzeilern nichts von der oft kleinlichen Detailweisheit so vieler Didaktiker, wie des auch von ihr als Lehrer verehrten Rückert. Er war als großer Meister der Form dieser Zeit wieder wert geworden; mochte auch Herwegh der „Blume vom Ganges" spotten — Schack, Strachwitz, Betty Paoli wußten von dem zu lernen, der einst für Grillparzer, der auch für Hebbel nur ein „ausgestopfter Adler" war. Aber die Frau hat hier ihren Blick auf das Große allein gerichtet, wo der Mann nur zu gern sich im Kleinen verlor. Das gilt von der Form, in der ihre schlichte Kraft sich mit den einfachsten Versmaßen behilft; das gilt für den Inhalt. Was sie predigt, hat sie erlebt, wie Strachwitz erlebt hat, was er erzählt. Bekenntnisse sind ihre gnomischen wie ihre lyrischen Dichtungen. Und hier liegt ihre Stärke: in der Intensität des geistigen Erlebnisses, in der Ehrlichkeit der Wiedergabe. Weit bleiben dahinter die Balladen zurück. Ihr gehörte der „Aufschrei" des leidenschaftlichen Herzens, ihr das rückhaltslose Geständnis der „Briefe an einen Verstorbenen", ihr der starke Kampf mit der eigenen Seele im „Tagebuch". Groß und einfach durfte sie sagen:

> Ich bin nichts weiter als ein Herz,
> Das viel gelebt und viel gelitten,

und ihre Grabschrift durfte bekennen, daß die Wahrheit ihrer Seele Odem und daß getreu bis an den Tod sie war.

Und mit der großartigen Wahrheitsliebe dieser Frau vergleiche man nun die Dichtung des Mannes, der einen Augenblick lang im konservativen Lager als Prophet der Wahrheit galt, der der gefeierte Vorkämpfer des Christentums hieß!

Oskar von Redwitz (1823—1891), ein Jurist aus altem katholischen Adelsgeschlecht, ließ auf der Grenze von Revolution und Reaktion (1849) sein „Amaranth" erscheinen. Man jauchzte dem Sänger frommer Minne zu; die Auflagen jagten sich; der Dichter erhielt (1851) eine Berufung als Professor der Ästhetik und Litteraturgeschichte nach Wien — Wilhelm Scherers spätere Stellung

sollte einer jener nur durch wissenschaftlichen Dilettantismus legitimierten Dichter erhalten, die damals Lehrstühle als Pfründen erhielten, wie Geibel und Bodenstedt sie bekamen, Sallet und Klaus Groth sie erhofften. Aber Redwitz kehrte bald aus der Verpflichtung zu einem festen Beruf in seinen behaglichen Dilettantismus zurück und dichtete Dramen im modischen Stil („Thomas Morus“ 1856, „Philippine Welser“ 1859) auf seinen Gütern und (seit 1861) in der Dichterhauptstadt München. Dort kam er zu hohen Ehren und ward auch in den bayerischen Landtag gewählt — als liberales Mitglied. Das neue deutsche Reich begrüßte er (1871) mit ehrlichem Enthusiasmus, denn für das Kaiserreich hatte auch der Autor der „Amaranth“ schon geschwärmt. Überhaupt ist an der Redlichkeit des fränkischen Edelmanns nicht zu zweifeln; er war nur eben Dilettant auch in seinen Überzeugungen. Aufsehen erregte dann noch einmal „Odilo“ (1878), das die Erziehung eines katholischen Deutschen der neuesten Zeit vom Mönch zum freisinnigen Arzt schildert und um dieser Tendenz willen einen Beifall fand, den das Buch als Kunstwerk nicht verdiente. Für die Litteraturgeschichte ist und bleibt Redwitz nur der Verfasser von „Amaranth“, denn nur dies Versepos ist eine charakteristische Erscheinung; die Dramen und Romane gehen in der Masse ihrer Geschwister spurlos verloren.

Um so charakteristischer ist freilich „Amaranth“ — und der Erfolg des Buches. Ein tugendhafter Musterjüngling aus dem Mittelalter, wo es am „deutschesten“ ist, läßt sich einen Augenblick von der gleißenden Schlange voll welscher Tücke Ghismonda umgarnen. Aber nachdem er sie auf die Probe gestellt hat, bestraft er sie in brutalster Weise und kehrt zu Amaranth, dem unscheinbaren Edelstein von deutscher Art, zurück. Die Charakterzeichnung ist im Stil Fouqués, doch ohne dessen versöhnende Naivetät. Jung Walther renommiert mit Tapferkeit und Stärke und sagt dann mit herzgewinnender Freude an der eigenen Unschuld: „Ich bin ein ehrlich deutsches Blut“; und die zarte Jungfrau Amaranth stellt in süßlichen Liedern Betrachtungen über Mutterliebe und Erziehung an . . .

„Amaranthen“ ward mit Recht ein Spottwort für fade Sentimentalität. Aber dies Produkt reinster Backfischpoesie hat uns all jene erschreckliche Malerei eingebracht oder doch angekündigt, mit der die „Meister“ Sichel und Seifert und wie sie alle heißen

des „Heine schmachtet": ... Mädchen, an einen Baumstamm gelehnt, schauen sich mit übergroßen Augen nach „ihm", oder junge Jungfrauen vergehen schmachtend in „seinen" Armen.

So stand dicht neben der Roheit, zu der die revolutionäre Lyrik gerade nach dem Fehlschlag der Revolution nur zu oft heruntersank, die unerträglichste Empfindelei. Sie standen sich auch in den Versuchen, die Weltanschauung der Zeit zu formulieren, Aug in Aug gegenüber. Auf der einen Seite ein grober Materialismus, der Feuerbachs romantische Begeisterung des Menschlich-Allgemeinmenschlichen in die renommistische Formel umsetzte, der Gedanke sei nur eine Sekretion des Gehirns wie — andere Körperteile andere Sekretionen absonderten; auf der andern ein zierlicher Idealismus, der das Universum mit Milliarden kleiner Porzellanseelchen anfüllte. Dort eine überstarke, auf das große Publikum berechnete Agitatorensprache; hier eine überfeine, den „Auserwählten" schmeichelnde Salonrede — so nehmen sich nebeneinander die typischen Vertreter der Philosophie jener Tage aus, beides Söhne des gleichen kinderreichen Jahres 1817: Karl Vogt und **Hermann Lotze** (1817—1881).

Für die Stimmung der Gebildeten um 1860 ist Lotzes „**Mikrokosmus**" (1856—1869) ein unschätzbares Dokument, mag auch die unmittelbare Wirkung dieses philosophisch-religiösen Laienevangeliums gering gewesen sein. Lotze faßt im Sinne der alten Scholastiker den Menschen als verkleinertes Spiegelbild, als Modell der großen Welt auf; zugleich aber deutet der Name auf den Ehrgeiz, dem „Kosmos" Humboldts ein Gegenstück zu geben, seiner Beschreibung der äußeren Welt eine solche der inneren Welt zur Seite zu stellen. Nun kann nichts bezeichnender sein als der Gegensatz dieser beiden Werke. Der Naturforscher wollte überall Philosoph sein; der Philosoph will jetzt nur als Naturforscher erscheinen. Skeptisch lehnt er Erklärungen ab, die bisher unbestritten galten, um die Unerforschlichkeit der letzten Gründe nachdrücklich zu betonen. Selbst die stete Folge von Ursache und Wirkung sei nicht „notwendig", sondern in jedem Einzelfall nur durch Gottes Willen vermittelt. Die möglichst klare und vollständige **Beschreibung** aller wirklicher Beobachtung fähigen Phänomene erscheint ihm (wie später dem großen Physiker Kirchhoff in seiner berühmten Definition der Aufgabe seiner Wissenschaft) als das Höchste, was wir erreichen können. Aber „die leuchtende und tönende Pracht der

Sinnlichkeit“ ist ihm auch nicht mehr Symbol, sondern im Gegenteil Endzweck der Schöpfung, und jenes andere, worin wir in befangener Täuschung erst das wahre Wesen der Dinge suchen, ist nichts als der Apparat, auf dem die allein wertvolle Wirklichkeit dieser schönen Erscheinung beruht.

Man bedenke wohl, was dies Eingeständnis bedeutet! Vielleicht zum erstenmal, seit Philosophen die Welt als ein Ganzes zu begreifen versuchten, wird die sichtbare Fülle der Erscheinungen selbst, wird das, was Goethe „die Natur“ nannte, in einem philosophischen System als letzter Zweck der Schöpfung anerkannt. Der künstlerische Wille Gottes, eine bunte Welt zu schaffen, wird zum Grundgedanken aller Existenz gemacht — nicht mehr teleologisch-pädagogische Absichten eines Erziehers der Menschheit, aber auch nicht mehr blinder Zufall der Elemente. Jene mächtige Freude an der Wirklichkeit, deren Aufsteigen wir beobachteten, hat es endlich auch zu philosophischer Anerkennung gebracht; jener feine Epikureismus des Kunstgenusses, des Sammelns und Übersetzens, der die ganze Zeit erfüllt, feiert in der möglichst vollständigen Beschreibung der wunderbaren Phänomene dieser Welt seinen höchsten Triumph. Sauber und zierlich bildet der Philosoph in sorgfältigen Modellen und Präparaten die Formen des Lebens, die Sitten, die Kunstanschauungen, die Körperteile in ihren gegenseitigen Beziehungen nach und stellt sie triumphierend vor uns hin; freilich, der ungeheure Prozeß der Weltgeschichte so niedlich dargestellt, befrembet kaum minder als eine allzu elegante Ballade aus der Schule Geibels. — Auch die Befreundung mit der Gegenwart fehlt nicht, die gegenüber dem seit lange hergebrachten und noch fortdauernden Verketzern der „Jetztzeit“ (welches gräßliche Wort um jene Zeit, 1844, Johannes Scherr in die Mode gebracht zu haben scheint) ihr Recht wahrt. Worin die „Schönheit“ der Neuzeit besteht, hat Lotzes feiner Sinn wohl zuerst angedeutet:

> Gegenüber der Umständlichkeit und dem Ungeschick unzähliger früherer Lebenseinrichtungen, welche Vorliebe für die Eleganz der kürzesten Auflösung jeder Schwierigkeit! in dem Bau der Maschinen welche knappe, saubere Einfachheit, wie große Effekte durch geistreiche Kombination weniger Mittel! Auch darin ist unzweifelhaft Schönheit, und auch an dem nicht mehr antik drapierten, nicht mehr träumerisch langgelockten, sondern kurzgeschorenen, kurz angebundenen Geist der Gegenwart kann man sich herzlich erfreuen und ihm wünschen, daß er aus diesem kleinen Keime einen großen Baum originaler Lebensschönheit aufziehen möge.

Etwas von diesem Geist mathematischer Schönheit liegt in der Freude der Zeit am scharf treffenden Pamphlet, mehr noch in der virtuosen Formstrenge der Geibel und Schack; ganz aber zeigt er sich in der wissenschaftlichen Präcision und Klarheit der nächsten Gelehrtengeneration, der Helmholtz, Kirchhoff, Brücke. Aber trotz dieser Anerkennung der Gegenwart ist Lotze bewußter und mit Freude bewußter Gegner seiner Zeit. Wie Feuerbach der Philosoph und Karl Vogt der Populärphilosoph der Revolution, so ist Lotze zugleich der Philosoph und der Populärphilosoph der Reaktion. Dem vertrauensvollen Glauben an den steten Fortschritt stellt er entschiedene Skepsis gegenüber: „Und so erscheint uns die Geschichte noch immer, wie sie allen Zeiten erschienen ist, als ein Weg von unbekanntem Anfang zu unbekanntem Ende.“ Nicht einmal das Dogma von der unbeschränkten Perfektibilität der Wissenschaften giebt er zu. Und mit feinem Lächeln parodiert er den Stolz der „exakten Forschung“ durch eine mit geistreicher Psychologie durchgeführte exakte Lehre von Putz und Schmuck als Gegenstück zu der Astronomie des Franzosen Leverrier (1811—1877), dessen Berechnung des noch nie erschauten Planeten „Neptun“ (1854) als der Gipfelpunkt menschlicher Forschungskraft gepriesen wurde. Auch Lotzes fast zu eleganter Stil stand zu dem agitatorisch wirksamen Plakatstil der Herwegh und Vogt in charakteristischem Gegensatz. Der Göttinger Professor (1841—1881; dann nur noch wenige Monate in Berlin) blieb dem Geist der allzeit aristokratischen Georgia Augusta getreu, wenn er gegen jegliche Übertreibung auftrat und die Überschätzung des „gesunden Menschenverstandes“ so nachdrücklich ablehnte, wie einst sein frommer Vorgänger Albrecht von Haller; aber zugleich war er doch von der Neigung der „titanischen Epoche“, Religionen zu stiften und Weltanschauungen zu erfinden, angesteckt: Alles ist erfüllt von kleinen Seelchen, Teilchen Gottes, die doch wieder erheblich über den Horizont des exakten Beobachters hinausgehen. So konnte der feine Psycholog und Physiolog doch in höherem Grade Klassiker der „allgemeinen Bildung“ werden, als es seinen eigenen Ansprüchen nahe gelegen hätte. Zwischen Schefers „Laienbrevier“ und Strauß' „Alten und neuen Glauben“ stellt sich Lotzes „Mikrokosmus“ als das bezeichnende Bibelbuch einer durch zu viel Aufregung ermüdeten, aristokratisch-exklusiven und bildungsstolzen Bourgeoisie. —

Während so skeptische Philosophie, Mystik und — Gesinnungs-

losigkeit über oder unter den feindlichen Parteien ihre Stellung nahmen, arbeiteten langsam, aber sicher Geschichte, Vorurteilslosigkeit und Friedensliebe daran, eine Versöhnung der Gegensätze auf dem Boden gemeinschaftlicher Voraussetzungen zu ermöglichen.

Als die Romantik der „Genialen“ und der Rationalismus der „Philister“ in unversöhnlichen Krieg geraten waren, da gelang es der historischen Schule, aus beiden Lagern die besten Elemente zu neuer Arbeit zu vereinigen. Wohl ging der geschichtliche Sinn der Savigny und Grimm aus romantischen Ideen hervor — seine Erfolge aber verdankte er jener ruhigen, sicheren Einzelarbeit, die die Schlegel und Brentano folgerichtig als philiströs verspotteten. Das Schauspiel wiederholte sich jetzt. Die großen Historiker, die auf Ranke folgten, hatten wohl von dem konservativen, im Grunde seiner Seele durchaus antiromantischen Altmeister Methode und Exaktheit gelernt — der Geist aber, in dem sie die Werkzeuge verwandten, kam ihnen aus dem liberalen Lager zu, und die romantischen Ideen, die jetzt dort wirksam waren, hatten ihren guten Anteil an ihrer Stoffwahl wie an ihrer Tendenz. Es ist die Epoche der „politischen Historiker“, die jetzt die Zeit der „strengen Objektivität“ ablöst. Schüler Rankes, direkt oder indirekt, ist jeder deutsche Historiker seit Ranke — Curtius etwa ausgenommen —; aber daneben hat auf die „politischen Historiker“ fast durchweg Dahlmann eingewirkt, das Orakel der Paulskirche, der Mann, dem die Geschichte vor allem Führerin zum politischen Lernen, Wegweiserin der politischen Entwickelung war. In seinem berühmten Vortrag „Über den Stand der neueren deutschen Geschichtschreibung“ (1856) sagt Heinrich v. Sybel:

> Fragt man nun, was die erfreulichen Erscheinungen der deutschen Geschichtschreibung seit 1848 von ihren Vorgängern unterscheidet, so wird man bald inne, daß die charakteristischen Merkmale nicht in dem Kreise des wissenschaftlichen und gelehrten Apparates liegen. Die kritische Methode ist noch dieselbe, wie sie von Niebuhr und Ranke gelehrt worden; die Grundbegriffe der Kulturgeschichte werden noch in gleichem Sinne gehandhabt, wie sie Eichhorn und Savigny vor vierzig Jahren feststellten. Das Neue liegt durchaus in der veränderten Stellung des Autors zum Staate. Hier zeigt sich alles, was wir vorher als allgemeinen Fortschritt in dem Bewußtsein der Nation bemerkten, größere Klarheit und intensivere Kraft des nationalen Gefühles, praktische Mäßigung und eingehende Sicherheit des politischen Urteils, positive Wärme und freier Blick in der sittlichen Auffassung. Die doktrinäre Phrase und die politische Kannegießerei mancher altliberaler Historiker sind ebenso verschwunden, wie die offiziöse Geheim- und Vornehmthuerei, die sonst wohl als Merkzeichen gutgesinnter Geschichtschreibung

gegolten hat. Statt dessen sucht man den Staatsmann nach den sachgemäßen Forderungen seiner Kunst zu beurteilen, diese Kunst aber stets nach dem Maßstabe menschlicher und ewiger Sitte zu messen. Die Gesinnung, welche hiermit bezeichnet ist, giebt wie dem Inhalte sogleich auch der Form ihr Gepräge; zum erstenmal in der deutschen Geschichtschreibung beginnt sich ein fester, den verschiedensten Persönlichkeiten gemeinsamer, den mannigfaltigsten Stoffen passender historischer Stil zu bilden.

Schritt für Schritt näherte man sich dieser „reichen Zukunft“. Vorläufer der neuen Epoche war Johann Gustav Droysen (1808—1884) aus Treptow, der letzte von Ranke wesentlich unabhängige deutsche Historiker. Er war noch ganz aus den Bildungsinteressen der Zeit Niebuhrs und Dahlmanns hervorgegangen. Seine Geschichtsauffassung beruhte auf dem großen Grundsatz: „Die Geschichte hat sich nur mit dem Lebendigen zu befassen“. Lebendig, fortwirkend war ihm die Poesie des Aristophanes, die er unvergleichlich verdeutscht hat; lebendig war ihm die Politik Alexanders des Großen wie die preußische Politik. Nichts Menschliches war diesem umfassenden Geist fremd — wenn es ihm „lebendig“ schien; lebendig aber wurde ihm die Geschichte durch die großartige Kontinuität der politischen Entwickelung. In diesem Sinne war schon er durchaus „politischer Historiker“; und wenn er anläßlich seiner Biographie Yorks (1851), eines der prächtigsten historischen Lesewerke, die wir besitzen, mit dem alten Kantianer v. Schoen, dem liberalen ostpreußischen Oberpräsidenten und Gehilfen Steins, korrespondierte, so fühlte der alte Herr in Droysens starker Betonung nationaler Elemente ganz richtig einen scharfen Gegensatz zu der bisherigen Behandlung der „Staatsgeschichte“ heraus. Aber Droysen, obgleich auch als aktiver Politiker thätig, verwahrte sich doch noch gegen eine direkte Nutzanwendung der Geschichtschreibung, und wir haben seinen Ärger über die politisch-rhetorische „Geschichte der Girondins“ von Lamartine bereits erwähnt. — Rankes bedeutendster und ältester Schüler, Georg Waitz (1813—1886) aus Flensburg, der große Meister der Verfassungsgeschichte, trat mit seiner Bewertung des alten Kaisertums schon der eigentlichen „politischen Geschichte“ einen Schritt näher: schon wurde direkt die Frage aufgeworfen und zwischen ihm und Sybel diskutiert, wie weit die alten politischen Ideale noch eine moderne Berechtigung hätten. Heinrich v. Sybel (1817—1896) aus Düsseldorf führte den Kampf gegen die romantische Auffassung des Kaisertums dann gegen Julius Ficker (geb. 1826) in heftigem Schriftenwechsel durch

und ward der eigentliche Bahnbrecher der „politischen Geschichtschreibung“. Diese begann, sobald zu der Beachtung der dauernden politischen Ideen (die schon bei Montesquieu, 1689—1755, und Gibbon, 1737—1794, nicht gefehlt hatte) die beständige Prüfung ihrer Bedeutung für die Gegenwart trat. Wie weit sind die alten Ideen von den Beziehungen zwischen Staat und Kirche, zwischen dem Staatsinteresse und dem Recht des Einzelnen, zwischen Moral und Politik, zwischen Tradition und Naturrecht noch „lebendig“? Wie weit verlangen sie bei der Umgestaltung von Staat, Kirche, Moral, Politik auch ihrerseits Modifikationen? Das waren Probleme, die gerade Sybels kampffreudige Natur an jede Erörterung eines historischen Problems anzuknüpfen liebte. Indem er jene Ideen nicht als unabänderlich gegebene Maximen auffaßte, sondern als Resultate wechselnder Zeitverhältnisse, gelangte er über die französische Revolution und die Entstehung des Deutschen Reiches — neben der Unabhängigkeit Nordamerikas die größten Phänomene der neueren Geschichte — zu neuen Ergebnissen. Seine „Begründung des Deutschen Reiches“ (seit 1894) ist ein Nationalwerk geworden wie nur noch Treitschkes „Deutsche Geschichte“. Daneben fordern glänzende Vorträge und Abhandlungen allgemeine Beachtung, alle mit jener souveränen Freudigkeit des siegesgewissen Verstandes geschrieben, die Sybels Stil seinen eigenartigen Reiz giebt. — Neben Sybel steht **Theodor Mommsen** (geb. 1817) aus Garding in Schleswig mit seiner monumentalen „**Römischen Geschichte**“ (1854—1856), der so unvergleichlich in den Charakteren und den Verhältnissen die dauernden Elemente von den nur historisch bedingten zu trennen weiß, der formgewaltige Meister der psychologischen Schilderung. Niemand hat so umfassend wie er *alle* Geistesäußerungen einer Nation für die Beurteilung ihrer historischen Eigenart beherrscht, Sprache und Feldmeßkunst, Münzen und Mythologie, Rechtswesen und Personalnotizen so unbedingt zu seiner Verfügung gehabt. Dabei ist diesem Geist selbstverständlich, in allen großen Geistesregungen auch der Gegenwart zu leben; er ist so natürlich aktiver Politiker, wie er ein vollendeter Goethekenner ist, und daß er auch gedichtet hat („Liederbuch dreier Freunde“, mit seinem Bruder Tycho und mit Theodor Storm, 1843), ließe sich voraussetzen, wenn wir es nicht wüßten. Ein Stil von großartiger Eigenheit, dessen Subjektivität freilich von Rankes Objektivität weit absteht, führt ihn weiter in die nicht allzu große Zahl origineller Sprachgebieter ein,

über die die deutsche Prosa verfügt. Würdig folgt ihm der Mann, der Rankes Nachfolger in Berlin hätte werden sollen: Jakob Burckhardt (1818—1897) aus Basel, auch er ein Gelehrter, der die staunenswerteste Vielseitigkeit mit unübertrefflicher Gründlichkeit zu vereinen wußte, auch er eine geborene Forschernatur, die die stärksten Impulse aus der Dichterseele zog, aus dem Bedürfnis, große Epochen und Momente in der ganzen unerschöpflichen Fülle ihrer Wirklichkeit nachzuerleben. So schenkte er uns die „Kultur der Renaissance in Italien" (1860), ein Werk, das man das vollkommenste, nach Form und Inhalt fehlerloseste gelehrte Werk der deutschen Litteratur nennen möchte, wenn man in solchen Dingen Superlative wagen dürfte. So ergänzt er gleichsam Mommsens Hauptwerk durch seine „Zeit Konstantins des Großen" (1853), in der er die „Selbstzersetzung der antiken Kultur" schildert, und Gregorovius' „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" durch seinen „Cicerone" (1855), eine als Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens gefaßte Kunstgeschichte. Scheinbar also hat er meist neben die Staatsgeschichte gebaut, die kulturelle, religiöse, kunstgeschichtliche Würdigung statt der staatlichen gegeben. Thatsächlich gehört Burckhardt durchaus zu den „politischen Historikern". Ihm ist die Politik nur eine einzelne Erscheinungsform der Kultur, der „Staat als Kunstwerk" steht neben anderen Kunstwerken, und wie für sie ist auch für ihn zu prüfen, ob jene großen Ideen, die Burckhardt vor allem in der Antike und der Renaissance verwirklicht sieht, noch fortdauerndes Recht haben. Die begeisterte Hingabe an die Schönheit bestimmt Burckhardts Stellung auf seiten eines durch Schönheitsgefühl gebundenen Individualismus. Dem entspricht sein Stil, den Carl Neumann in einem zum Verständnis des großen Historikers unentbehrlichen Essay glänzend charakterisiert hat: „Er ist körnig und saftig zugleich; vor allem ist es der Ausdruck einer großen geistigen Freiheit dem Stoff gegenüber . . . Der Untergrund einer sozusagen humoristischen Freiheit, die selbst kleine Bosheiten nicht verschmäht, erinnert an Gottfried Keller und ist wohl der Zug, worin sich Burckhardt am stärksten von den reichsdeutschen Historikern unterscheidet, die meist im Banne irgend eines Pathos politischer oder religiöser Färbung stehen." Auch an Gottfried Kellers Altersgenossen Fontane wäre hier zu erinnern, bei dem sich wie bei Burckhardt und Keller die etwas blasierte Ironie Lotzes in einen weltüberlegenen Humor gewandelt hat. — In einigem

Abstand kommt nach jenen beiden größten Meistern, die jeder selbst ein Stück Weltgeschichte sind, Ferdinand Gregorovius (1821—1891) aus Neidenburg in Ostpreußen. Auch er begann als Dichter; aber wenn Mommsen und Burckhardt Lyriker sind, ist er Epiker. Er debütierte mit dem jungdeutschen Roman „Werdomar und Wladislaw" (1845), der alle Mängel dieser Gattung in wünschenswertester Vollständigkeit aufweist. Anderen dichterischen Versuchen war geringer Erfolg beschieden; nur die anmutige Dichtung „Euphorion" (1858), die zuerst Gregorovius' Talent zeigte, aus einem bestimmten Boden, hier Pompeji, individuell bedingte Geschichte hervorgehen zu lassen, hat mehrere Auflagen erlebt. Dann entdeckte er, zuerst bei einer Beschreibung der Insel Korsika (1854), sein eigentümlichstes Talent: das des litterarischen Historienbildes. Wie kaum ein zweiter Historiker war Gregorovius durchdrungen von dem Gefühl der engsten Zusammengehörigkeit des Landschaftsbildes mit seiner Geschichte. Was bei dem großen französischen Historiker Taine Ergebnis einer rechnenden Abstraktion war, ward bei Gregorovius durch die künstlerisch ausmalende Anschauung hervorgedrängt: die Erlebnisse, die sich auf dem Boden italischer Landschaften abspielten, schienen ihm „notwendig wie des Baumes Frucht", und er hätte es wohl gewagt, einem noch jungfräulichen Boden seine Zukunftsschicksale zu prophezeien. Daß dabei viel Selbsttäuschung des ex post wahrsagenden „rückwärts gewandten Propheten" mit unterlief, versteht sich von selbst; anderseits hat es aber in der Deutung der historischen Physiognomie von Land und Leuten schwerlich einen größeren Meister gegeben als den Verfasser der prächtigen „Wanderjahre in Italien" (1856—1877) und der „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" (1859—1872). Ein nicht eben zahlreich, aber glorreich vertretener Zweig der deutschen Prosa: die Psychologie der Landschaft, hat in ihm einen Künstler gefunden, der an schriftstellerischer Kraft Alexander von Humboldt ebenso weit übertrifft, wie dieser seinen Meister Georg Forster übertraf. Nur Jakob Philipp Fallmerayer (1790—1861), der geniale Tiroler Tagelöhnerssohn, kann mit seinen prächtig geschriebenen, jetzt fast vergessenen „Fragmenten aus dem Orient" (1845) als Schilderer der historischen Landschaft neben ihm stehen. Dazu trug freilich bei Gregorovius auch der Gegenstand seiner Schilderungen bei: die uralte Sehnsucht des Germanen nach Hesperien hat sich in diesem Sohne des nördlichsten Preußen

klassisch verkörpert, und Mignons Lied klingt durch alle Kunst seiner Prosa.

Neben die Historiker tritt ein bedeutender Litterarhistoriker: Rudolf Haym (geb. 1821) aus Grünberg in Schlesien. Wie Gregorovius das Grenzgebiet zwischen Landschafts- und Geschichtsschilderung, so haben diesen (mit Karl Justi) größten lebenden Meister der Biographie die Berührungen zwischen Philosophie und Litteraturgeschichte immer vor allem angezogen; so hat er uns neben Werken über Hegel (1857) und Schopenhauer (1864) die große Lebensbeschreibung Wilhelms v. Humboldt (1856), das klassische Werk über Herder (1877—85) und die monumentale „Romantische Schule“ (1870) geschenkt, denen dann noch das kleinere Meisterwerk über den Historiker Max Duncker (1891) folgte. In der Kunst, die Einzelpersönlichkeit aus dem geistigen Boden erstehen zu lassen, dem sie ihre besten Lebenskräfte verdankt, ist er Mommsens und Burckhardts würdiger Genosse; die eifrige Teilnahme am politischen Leben, die ihn auch zum berufenen Geschichtschreiber der Paulskirche machte, teilt er mit Droysen, Mommsen, Sybel; und wenn er — leider! — nicht so stark wie sie „Schule gemacht“ hat, durfte er dafür (1858—1864) dem jahrzehntelang einflußreichsten Organ des gebildeten Liberalismus, den „Preußischen Jahrbüchern“, die bestimmende Richtung geben und ist damit zum erfolgreichen Erzieher unserer politisch-litterarischen Zeitschriften überhaupt geworden. Später ist Heinrich v. Treitschke ihr Leiter geworden, politischer Historiker und eifriger Pfleger auch des historischen Essays wie er. — Hierher gehört ferner der große Kunsthistoriker Karl Justi (geb. 1832) aus Marburg mit seinen unvergleichlichen Biographien Winckelmanns (1866—1872) und Velasquez' (1888). Noch viele gute Namen wären zu nennen; so Ludwig Häusser (1818—1867), als Geschichtschreiber des neueren Deutschlands und feuriger Apostel des neuen Einheitsstaates der rechte Vorläufer Heinrich von Treitschkes; Reinhold Pauli (1823—1882) und Hermann Baumgarten (1825—1893), die die Art der politischen Historiker vorzugsweise der eine auf die englische, der andere auf die spanische Geschichte übertrugen, beide aber auch mit Erfolg den populären historischen Essay pflegten. Übrigens bewährt sich an ihnen schwerlich Sybels Wort von dem übereinstimmenden „historischen Stil“: Hayms gedrungene Fülle, Paulis nervöse und Baumgartens nüchtern abgeklärte Schreibart bilden mindestens recht stark

variierte Spielarten. Die Feinheit des alten klassisch-philologischen Stils brachte Jakob Bernays (1824—1881) hinzu, dessen mit durchgearbeiteter Eleganz geschriebene Aufsätze charakteristisch genug auch einen größeren unvollendeten Versuch über jenen glänzenden Vorläufer der „politischen Historiker", den Engländer Gibbon, umfassen.

Aber diese Verjüngung der Geschichtschreibung am politischen Leben der Gegenwart hat uns nicht bloß eine so reiche Fülle historischer Meisterwerke geschenkt wie keine andere Epoche der deutschen Litteratur. Wohl wäre das Verdienst schon groß genug, Sybels „Begründung des Deutschen Reichs", Mommsens „Römische Geschichte", Burckhardts „Kultur der Renaissance", Gregorovius' „Wanderjahre in Italien" hervorgebracht zu haben — doppelt groß, wenn man erwägt, daß diese Muster nachwirkten in der Geschichtschreibung Treitschkes, in Bezolds „Geschichte der deutschen Reformation" (1890), Erdmannsdörffers „Deutscher Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen" (1892), Reinhold Kosers „Friedrich dem Großen" (1890), Erich Marcks' „Kaiser Wilhelm I." (1897); in der Litteraturgeschichte vor allem bei Wilhelm Scherer; in der klassischen Philologie bei Hermann Usener und Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff, denen allen eine beständige Nachprüfung der leitenden historischen Ideen unter der Beleuchtung der Gegenwart so natürlich ist wie eine kunstvoll-klare und daher gemeinverständliche Darstellung. — Auch das ist nicht das einzige Verdienst, das sich die politischen Historiker um die deutsche Litteratur erworben haben, daß sie den unfruchtbaren Gegensatz radikaler und reaktionärer Tendenzschreiberei überwinden halfen — so bedeutend auch dies zweite Verdienst ist. Sie haben vor allem sich unsern Dank für die Schriftsteller verdient, die aus ihrer Mitte und aus ihrer Schulung hervorgingen.

Zwar, für Johannes Scherr (1817—1886) werden nicht alle geneigt sein, den Anregern lebhaft zu danken — so lebhaft auch einmal die Begeisterung einer ziemlich ausgebreiteten Gemeinde für dies „Originalgenie" war. Scherr (zu Hohenrechberg in Württemberg geboren), ist weiten Kreisen der Typus des „Achtundvierzigers" zu einer Zeit gewesen, in der dieser Typus noch populär war. Er hatte ja als Lehrer und Schriftsteller eifrig für die liberalen Ideen gekämpft, hatte in der Kammer und im Landesausschuß gesessen, war

(1849) nach der Schweiz geflohen, wo er dann (seit 1860) als Professor am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich wohl der gefeiertste Hochschullehrer des Landes war. Und auch in seiner Art vertrat er wirklich vielfach den „unentwegten Achtundvierziger“: in der etwas koketten und mit möglichster Grobheit gewürzten „Gesinnungstreue“, wie Georg Herwegh und Arnold Ruge, in verschiedenen Nuancen der Ehrlichkeit, sie mit ihm teilten; in einer gewissen romantisch-burschikosen Verachtung der „Stubengelehrten“; in der charakteristischen Mischung heimlicher Liebe zum Vaterlande mit brutusmäßiger Verurteilung Deutschlands. Auch die dilettantische Vereinigung von Forschung und Dichtung ist für ihn wie für Kinkel und andere bezeichnend. Dennoch hat er durchaus seine „note personelle“, die die historischen Werke („Schiller und seine Zeit“ 1859, „Blücher“ 1862—1863) mit den kulturhistorischen Genrebildern („Menschliche Tragikomödie“ 1882—1889) und den Romanen und Novellen („Schiller“ 1856) gemein haben. Es ist der sittenrichterliche Zelotismus, der in jeder nicht ganz auf Scherrs Standpunkt stehenden Erscheinung einen Gegner sieht, der mit allen Mitteln vernichtet werden muß. Dieselbe politische Intoleranz, die Jeremias Gotthelf aus jedem Liberalen ein Zerrbild machen ließ, schafft für Johannes Scherr aus jedem Priester oder Fürsten einen Bösewicht. Jeder Unrat, der auf den Blättern der Geschichte liegt, wird angeschleppt, um bestimmten Gegnern oder im Notfall dem Kollektivgegner, der elenden, noch immer nicht ganz zu Scherrs Evangelium bekehrten Menschheit, im Triumph ins Gesicht geschleudert zu werden.

Sein Stil hat sich nicht an dem der großen Historiker gebildet; er verachtet sie von der Höhe seiner kulturhistorisch-pessimistischen Weltanschauung; er ist durch und durch ein Schüler jener Pamphlete, die wir als charakteristisches Phänomen der vierziger Jahre heraushoben. Pamphletist ist er immer, auch in seinen dicksten Büchern; und zu König Christian von Dänemark oder den mittelalterlichen Theologen stellt er sich genau so wie Karl Marx oder Ferdinand Lassalle zu ihren lebenden Gegnern. Darin liegt freilich auch ein gewisser Reiz, eine veranschaulichende Kraft. Ferner mischten sich in seinem Stil wirkliche urschwäbische Grobheit vom Stil der Schubart und Vischer, die dem Norddeutschen allemal imponiert — „Grobheit ist sakrosankt“, sagt Theodor Fontane mit gewohnter ironischer Weltweisheit — und berechnende Spekulation, die sehr wohl wußte, wie gern sich gerade die „Ge-

bildeten" von Zeit zu Zeit bei einem Erröten überraschen lassen. So hat er in den Damen Norddeutschlands eine ausharrende Leibgarde gehabt, wie die Leihbibliotheken bezeugen können. Nun kannte er seine Eigenart und kultivierte sie, überbot sich in grotesken Worterfindungen, und das Publikum jauchzte, wenn es von der „erdezemberten Kaiserkrone" Napoleons III. hörte. Er überwürzte und überpfefferte seine Sätze immer mehr mit grobkörnigen Wendungen, Archaismen, gesuchten Vergleichen im Stil des Jungen Deutschland; und das wirkte um so pikanter, je mehr der Unentwegte innerlich zahmer wurde, sich nicht nur (wie Ruge und Freiligrath) freudig zu 1870 bekannte, sondern auch dem eigentlichen Bismarckkultus nahe kam. In philosophischen Dingen blieb er freilich der alte materialistische „Pfaffenhammer" und pessimistische Verächter des größten Teils der Weltgeschichte. Merkwürdigerweise zeigte derselbe Mann, der in historischen Dingen durch seine eckige Übertreibung der „politischen Methode" die Einseitigkeit in Person war, als Litterarhistoriker eine viel größere Weite und Freiheit des Blicks: seine „Allgemeine Geschichte der Litteratur" (1851), unterstützt durch die glücklich gewählte Anthologie „Bildersaal der Weltlitteratur" (1848), ist bis auf das neue Werk seines Antagonisten, des Jesuiten Baumgartner („Geschichte der Weltlitteratur" 1897), die beste Übersicht der Weltlitteratur geblieben, die wir haben; und die Charakteristiken leiden hier wenigstens nur unter der Sucht, um jeden Preis geistreich und originell zu sein, nicht aber unter der Voreingenommenheit des Parteimannes.

Aber der eigentliche Triumph der politisch-historischen Schule in der deutschen Litteratur ist Gustav Freytag (1816—1895), der unter den deutschen Volkspädagogen immer mit an erster Stelle zu nennen sein wird und dessen politischen Aufsätzen gerade man noch lange nicht gerecht geworden ist.

Gustav Freytag ist keine romantische Persönlichkeit. Der auffallend lange Mann mit dem hartknochigen Gesicht und dem kurzen Schnurrbart, mit den etwas stechenden Augen und dem ironischen Gesichtsausdruck war kein schöner Poet wie Lenau oder Herwegh. Er hatte auch nicht wie Hebbel oder Ludwig ein romantisches oder doch „interessantes" Lebensschicksal. Er ward (13. Juli 1816) in Kreuzburg in Schlesien geboren und hat sich immer als echten Schlesier gefühlt. „Nur unsichere Ahnungen", sagt er in einem lehrreichen Aufsatze über Holtei, „hatte man früher in der Außen-

welt von dem schlesischen Gemüt: dem allerliebsten Gemisch von polnischer Lebhaftigkeit und altsächsischer Bedächtigkeit, von gutmütiger Einfalt und kalkulierendem Scharfsinn, von sentimentaler Weichheit und reflektierender Ironie, von lauter Fröhlichkeit und andächtigem Ernst . . . Alles, was man auf Erden nur werden kann, wird der Schlesier mit Leichtigkeit. Am liebsten wird er allerdings Poet, weil ihm das die Einseitigkeit erspart, irgend etwas Specielles zu werden."

Freytag war der Sohn eines in soliden Verhältnissen lebenden Arztes, der später Bürgermeister der kleinen Grenzstadt Kreuzburg wurde. Er studierte deutsche Philologie: Hoffmann von Fallersleben führte ihn in Breslau in die Außenwerke ein, Lachmann in Berlin in die Citadelle. Dann habilitierte er sich (1839) als Privatdocent in Breslau, ohne der Lehrthätigkeit große Liebe zu widmen, und gab sie nach einem Konflikt mit dem Historiker Stenzel (1847) ganz auf. Eine ungleich wirksamere Lehrthätigkeit harrte seiner: mit Julian Schmidt übernahm er (1848—1861 und 1867—1870) die Leitung der „Grenzboten", die neben Hayms „Preußischen Jahrbüchern" damals die maßgebende Zeitschrift der liberalen Bildungsaristokratie waren; von den zahlreichen Aufsätzen zur Politik, zur Litteraturgeschichte und Kritik, die er beisteuerte, sind die hervorragendsten in zwei Bänden seiner „Werke" vereinigt und sollten nirgends fehlen, wo wertvolle Kritik in guter Form geschätzt wird. Seine eifrig preußische Gesinnung machte ihn am Hof des Herzogs Ernst von Koburg zur persona grata; auch den Krieg von 1870 durfte er im Hauptquartier des Kronprinzen mitmachen. Dann lebte er auf seiner Besitzung Siebleben bei Gotha, im Winter (seit 1879) in der Poetenstadt Wiesbaden. Alle Ehren der litterarischen Welt häuften sich auf seinem Haupte, ohne ihn um Fingersbreite von dem gewohnten Gang abzubringen; als ein nationaler Verlust ward der Tod des fast Achtzigjährigen (am 30. April 1895) betrauert. Noch wenige Tage vor seinem Hinscheiden hatte der feste Riese mit dem Minister von Stosch, dem Begründer der deutschen Kriegsmarine, eine Flasche Champagner geleert.

Das ist sicherlich, die unverwüstbare Gesundheit etwa ausgenommen, ein höchst „normaler" Lebenslauf. Demütig hat Freytag selbst bekannt, daß er den besten Besitz seines Lebens nur geerbt habe: „einen gesunden Leib, die Zucht des Hauses, den Heimatstaat"; demnächst schätze er am höchsten, was er durch eigene

ernsthafte Arbeit erworben habe: freundlichen Anteil und Achtung der Zeitgenossen. Wir würden das alles wohl mit kräftigeren Accenten aussprechen; aber ein Roman ist aus diesem Leben wirklich nicht zu machen. Wir treffen Stärke und Schwäche seiner Eigenart zugleich, wenn wir sagen: er hatte gar keine Zeit, etwas für sich zu erleben — wenn es auch natürlich an Liebesabenteuern, dramatischen Enttäuschungen, politischen Aufregungen in diesem Leben nicht gefehlt hat. Aber er hatte die Aufgabe, dem deutschen Volk das ganze Leben der deutschen Nation noch einmal gleichsam vorzuleben, sich hindurchzuleben durch all die Schicksale und Wandlungen des größten modernen Volkes. Das ward sein unvergleichliches Lebenswerk.

Freytag, der geborene Erzähler, den das schlesische Naturell, seine Persönlichkeit, seine Lebensaufgabe auf diese Dichtungsgattung hinwies, hat als Lyriker und Dramatiker begonnen. Über die Gedichte („In Breslau" 1845) ist weiter nichts zu sagen, als daß sie herzlich schlecht sind und daß die Breslauer Poeten, ältere wie Hoffmann von Fallersleben, junge wie Strachwitz, für ihre lyrische Anthologie schwerlich einen weniger geeigneten Herausgeber finden konnten als Freytag. Mit dem Drama steht es freilich anders; wenn Freytag auch die wichtigste Eigenschaft des Dramatikers fehlte, die Leidenschaft, die mit den Figuren auf der Bühne stürmt und mit dem Schicksal hin und her wogt, so besaß er doch die sichere Anschauung der Gestalten und eine feine und abwägende Kenntnis der Technik. Daher konnte ihm hier sogar einmal ein solch glücklicher Wurf gelingen wie die „Journalisten". Aber zu deren Bühnensicherheit mußte der Dichter sich erst langsam durcharbeiten durch Sturm und Drang des liebenswürdigen historischen Lustspiels „Die Brautfahrt, oder Kunz von der Rosen" (1844), durch die jungdeutsche Mache der beiden Schauspiele „Die Valentine" (1847) und „Graf Waldemar" (gedichtet 1847, erschienen 1858). Nur das fahrende Volk gelingt ihm in diesen Stücken; die „Zerrissenen", die im Mittelpunkt stehen, und die intriguanten Gegenspieler bleiben konventionell und reden Buchdeutsch.

Auf die beiden Dramen folgt ein großer Fortschritt: sein berühmtes Lustspiel: „Die Journalisten" (1854). Es war ein glücklicher Griff, gerade die zu äußerster Erhitzung vorschreitenden politischen Gegensätze zum Hintergrund einer an sich tendenzlosen Komödie zu machen. Nirgends versteht man es so wenig wie in Deutsch-

land, politische und persönliche Animosität zu trennen, dem Charakter des politischen Gegners gerecht zu werden und zweifelhafte, aber brauchbare Elemente der eigenen Partei zurückzustoßen. Es spricht für die Unreife unserer politischen Entwickelung, daß wir uns immer noch, je nach der Parteifarbe sortiert, wie in gewaffneten Heerlagern unnahbar gegenüberstehen. Gegen diesen Übelstand, der in der Konfliktszeit am schärfsten, unheilvolle Wirkungen hervorgebracht hat, plädiert das heitere Drama: es empfiehlt „commercium" und „connubium" zwischen den feindlichen Lagern, weil ja doch hier wie dort brave Kerle und auch hier wie dort schofle Elemente vorkommen. Die Braven sind leider wieder zu brav — ein Erbfehler pädagogischer Schriftsteller, unter dem am schlimmsten der Musterknabe Anton Wohlfahrt in „Soll und Haben" leidet; den Oberst rettet wenigstens seine Heftigkeit, aber Professor Oldendorf ist der brave Mann aus dem Bilderbuch. Die Kraft des Stückes liegt vor allem in der Gemütlichkeit, die das Ganze durchdringt, und die in diesem ungemütlichsten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts als unschätzbar empfunden wurde; man ging zu Bolz und Bellmaus, wie Freytag selbst zu seinen liebsten Plauderfreunden ging, zu dem alten Grafen Wolf Baudissin, zu dem um die „Goethephilologie" hochverdienten Verleger Salomon Hirzel (1804—1877), zu dem trefflichen badischen Staatsmann Mathy: man wollte in behaglicher, aber angeregter Unterhaltung eine Heimstätte vor der Verbitterung draußen finden. Diese Stimmung führte wohl auch zur Überschätzung des technisch allerdings ausgezeichneten Lustspiels. Schon meldet sich bei Freytag in Piepenbrink, in Schmock der etwas krampfhafte Humor, der sich in der „Verlorenen Handschrift" manchmal so klebrig und süßlich wie Lederzucker dehnt, während Bolz, ein Bruder von Kunz von der Rosen, die Mischung von Ernst und Ironie im Autor glücklich und liebenswürdig abspiegelt. — Man pflegt die „Journalisten" unseren besten Lustspielen zuzuzählen; das darf man wohl. Aber man sollte doch nicht vergessen, daß dies durchaus „momentane" Stück nur die höchste Stufe einer Gattung bezeichnet, deren untere Stufen auch Bauernfeld erklimmen konnte, ja in der seine besten Lustspiele dem Freytags ganz nahe kamen; während der „Zerbrochene Krug", „Weh dem der lügt", „Die Meistersinger von Nürnberg" sich zur typischen Zeichnung ewiger komischer Probleme erheben und damit in die Sphäre eintreten, der „der Sommernachtstraum" und „der Menschenfeind" angehören.

Noch einmal begab sich Freytag auf das dornenvolle Feld der Bühne: mit den „Fabiern“ (1859), einer steifen Tragödie im Schillerschen Stil, wenn auch von der hohlen, pomphaften Diktion der Redwitz und Kruse frei, die in das große Meer der vergessenen Heldendramen versunken ist und nur beweist, wie durchaus Freytag auf deutsches Leben und deutsche Charaktere gewiesen war. Er hat hier nicht, wie sonst, von der Vergangenheit und der Gegenwart zugleich zu lernen gewußt. Als Kritiker, als Vertrauensmann der dichtenden Jugend, als Seele der Schillerpreis-Kommission hatte er zu den Meisterdramen der Weltlitteratur, die ihm längst vertraut waren, zahllose schwache Versuche lesen müssen; ihm kam der Gedanke, den Anfängern den Weg zur Bühne zu erleichtern, sie mindestens vor den überflüssigsten Gebrechen zu behüten. Ein Leser von Goethischer Gründlichkeit und Klarheit, hatte er aus der vorurteilsfreien Lektüre zahlloser Dramen eine große Zahl von Regeln abstrahiert, die er teils überall, teils speziell beim Drama der Germanen beobachtet fand. Diese Regeln stellte er in der „Technik des Dramas“ (1863) zusammen — einem höchst wertvollen Werk, dem ersten in größerem Maßstab durchgeführten Versuch, statt der vom Blauen ins Blaue deducierenden „reinen Ästhetik“ eine empirische Poetik aufzubauen. Vor einem Menschenalter hatte Wienbarg dahin gewiesen; vor fast zwanzig Jahren hatte Hettner (1845) „gegen die spekulative Ästhetik“ gedonnert; jetzt erst begann ein Mann von Geist und Kenntnissen ernsthaft an die vergleichende Anatomie des Dramas zu gehen. Wie vorurteilslos er dabei selbst blieb, wie bereit, neue Formen anzuerkennen und zu begreifen (während natürlich eine neue Kritikerschule aus seinen Studien einfach ein neues „Regulbuch“ machte und mit diesem Lineal die Grundrisse alter und neuer Dramen nachmaß), das bewies Freytag noch kurz vor seinem Tode durch die liebevoll nachempfindende Kritik von Gerhart Hauptmanns „Hannele“. Aber für seine eigene Praxis lag es doch verhängnisvoll nahe, das gefundene Rezept an einem beliebigen Stoff zu erproben; und mehr sind „die Fabier“ nichts als ein dramaturgisches Experiment, und ein mißlungenes.

Inzwischen hatte Freytag schon das Gebiet betreten, das das Schicksal für seinen Ruhm vor allem bestimmt hatte. Längst hatte er sich lesend und nachfühlend in die Seele des deutschen Volkes versetzt. Günstige Umstände ließen ihn mit allen Ständen in Be-

rührung kommen. Der Sohn der kleinen Stadt, der beliebte Vergnügungsmeister der Professorenkreise, später auch an den Höfen ein gern gesehener Gast, schritt er mit offenen Augen durch die Domänen, die der vortreffliche Landwirt Koppe bewirtschaftete, und ließ den Blick seiner kurzsichtigen, aber für das Nahe scharfen Augen auf den Warenballen und Rechnungsbüchern des befreundeten Handelsherrn Molinari ruhen. Sein Freund und Genosse Julian Schmidt hatte, aus der Beobachtung der zeitgenössischen Litteratur und auch aus dem eigenen arbeitslustigen Temperament heraus, die Parole ausgegeben: „Der Roman soll das Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist: nämlich bei der Arbeit“. Bei der Arbeit hatten freilich schon Goethes „Wanderjahre“ und Immermanns „Epigonen“ das deutsche Volk gesucht; neu aber war, daß die alltägliche Arbeit als solche gemeint war. Das Spinnerwesen oder der Konflikt zwischen Fabrik und altem Betrieb waren doch immer romantische oder dramatische Momente aus der Geschichte der deutschen Arbeit; jetzt aber suchten Otto Ludwig und Gustav Freytag „nicht das Abenteuerliche, Seltsame, sondern Heiteres oder Rührendes, das aus unserem Alltagsleben herauswächst“. Eine pädagogische Tendenz half dabei. Wohl hat Freytag, wie Otto Ludwig, die eigentliche Tendenzepik im Sinn einer beschränkten Parteirichtung immer verworfen: „Politische, religiöse und sociale Romane sind, wie ernst auch ihr Inhalt sein möge, nichts Besseres im Reiche der Poesie als Demimonde“. Aber eine erzieherische Absicht im höheren Sinne war ihm deshalb doch so selbstverständlich wie Otto Ludwig oder Gottfried Keller. Er preist Dickens, der mit den „Pickwickiern“ (1837) Hunderttausenden frohe Stunden, gehobene Stimmung gab. „Die fröhliche Auffassung des Lebens, das unendliche Behagen, der wackere Sinn, welcher hinter der drolligen Art hervorleuchtete, waren dem Deutschen damals so rührend, wie dem Wanderer eine Melodie aus dem Vaterhause, die unerwartet in sein Ohr tönt.“ Schildert er Dickens? meint er die „Journalisten“? „Und alles war modernes Leben, im Grunde alltägliche Wirklichkeit und die eigene Weise zu empfinden, nur verklärt durch das liebevolle Gemüt eines echten Dichters.“ Spricht er von den „Pickwickiern“? spricht er von „Soll und Haben“? Er preist Fritz Reuter, wie Otto Ludwig den (doch viel geringeren) Hackländer lobt: „Hunderttausende haben durch ihn das Bewußtsein erhalten, wie tüchtig und brav ihre Existenz ist, wie viel Wärme,

Liebe und Poesie auch in ihrem mühevollen Leben zu Tage kommt. Sie alle sind durch ihn freier, reicher und glücklicher geworden.“ Wort für Wort paßt das auf Freytags großen Roman. Er besaß nicht die tiefe Poesie, die hinreißende Leidenschaft, die geniale Naturbeseelung von „Werthers Leiden“; aber für seine Zeit leistete er ähnliches wie Goethes Jugendroman: er schenkte Tausenden, die nach Poesie dürsteten, das Bewußtsein, daß Poesie auch „in ihrem mühevollen Leben zu Tage komme“.

Darin vor allem liegt die Bedeutung von „Soll und Haben“ (1855), dem sich dann „Die Verlorene Handschrift“ (1864) als nicht so gelungenes Seitenstück anfügte. Der Dichter steht nicht mehr vornehm über den Gestalten, sondern er sitzt mitten unter ihnen; er fühlt sich dieser breiten Bürgerwelt innigst verwandt. Wohl merkt man eine gewisse Vorliebe für den Aristokraten Fink heraus. „Herrn v. Fink hat der Dichter für sich selbst geschrieben“, sagt Robert Prutz, „Anton Wohlfahrt nur für das Publikum.“ Aber auch Fink verdient sich doch die Sympathie des Dichters vor allem durch seine geheime Gediegenheit, durch die schließlich siegreich hervorbrechende Tüchtigkeit, die er als deutscher Kolonisator der polnischen genial-liederlichen Wirtschaft zu zeigen hat. Feinsinnig ist überhaupt der nationale Gegensatz hier in den psychologischen einbezogen. „Deutsch sein heißt arbeiten“, wie bei der Gründung der Universität Czernowitz Gustav Schmoller, der damalige Rektor von Straßburg, ausrief; die Polen aber, die alten Lieblinge der Jungdeutschen von Laube bis Gregorovius, haben jene fahrige, oberflächliche Romantik im Leibe, die es zu ernster Arbeit nicht kommen läßt. Eine Mischung beider Elemente zeigt der adelige Kreis: der Freiherr v. Rothsattel, der sich nicht entschließen kann, gut bürgerlich den Verhältnissen Rechnung zu tragen, kommt durch falschen Stolz und unklare Spekulation ins Elend; und ihm hilft die ultrarealistische, auch der berechtigten Romantik leere Gruppe der jüdischen Geschäftsleute mit ihrem christlichen Helfer Hippus. Sie haben hier zugleich die humoristische Rolle der Zigeuner und Spitzbuben in den Schauspielen Freytags zu übernehmen; die durch keinen milderen Zug versöhnende Schlechtigkeit und Gier Veitel Itzigs aber erhält ein Gegengewicht durch die ideale Figur des todkranken jungen Ehrenthal, für den Freytag Züge seines lieben Freundes, des jüdischen Journalisten Jakob Kauffmann, benutzt hat. Bei den Nebenfiguren, besonders denen im Comptoir, be-

merkt man (etwa bei Pix) eine zu sorgfältige Nachahmung der Originale von Dickens mit ihren „whims“, und auch die Genossenschaft der Packer ist zu absichtlich ins Heroisch-Groteske gesteigert, welch eine Meisterfigur auch der alte Sturm selbst ist. Weit wird dagegen, wie man mit Recht bemerkt hat, der Engländer von dem Deutschen in Kunst und Sorgfalt der Komposition übertroffen; nur die Entwickelung der tugendhaften Sabine versagt. Meisterhaft sind die großen Bewegungsscenen des polnischen Aufstandes, die den Höhepunkt des Romanes bezeichnen; und mit anspruchsloser Einfachheit dient das Gespräch überall der Handlung und hat die wichtigthuerische Unabhängigkeit der romantischen und jungdeutschen Dialoge überwunden.

Die „Verlorene Handschrift“ sollte dies große Gemälde der mehr praktischen Arbeit durch Vorführung der geistigen ergänzen, wobei natürlich dem Historiker und Philologen Altertumswissenschaft und Volksliederjagd gegebene Grundlagen waren. Aber ein einsichtiger Beurteiler, Mielke in seiner Geschichte des deutschen Romans, hat treffend hervorgehoben, wie der Roman unter zwei fremden Einflüssen leidet. Es ist gewiß der Wirkung Auerbachs zuzuschreiben, daß Freytag das Problem des Konflikts von Dorf und Stadt hineinbrachte. Der Gelehrte, dessen Berufskreis der breiten Masse des Volkes am fernsten liegt, und die Tochter des Gutsherrn sollen zum gegenseitigen Verständnis erzogen werden, wie in den „Journalisten“ Liberale und Konservative; und als Mittel wird der gemeinsame Gegensatz der guten altdeutschen Solidität in beiden Kreisen gegen das gleißende Scheingold der kleinen Höfe gewählt. Dadurch aber gleitet die Geschichte von der breiten Zustandsschilderung in „Soll und Haben“ in die enge Gasse der Intrigue hinein, und die Schicksale, die dort typisch wirkten, erhalten hier ein kleinlich vereinzeltes Ansehen, ohne daß doch die Figuren originell genug wären, um an sich durch ihre Einzelschicksale zu interessieren. Diese Originalität, die nur Nebenfiguren geschenkt ist (und bei ihnen wieder nur mit dem gefährlichen Mittel pathologisch-humoristischer Sonderbarkeiten), wird noch weiter gefährdet durch den zweiten fremden Einfluß: den der gelehrten Studien Freytags. Er gewöhnt sich zu sehr, „nicht mehr unmittelbar Anteil an den Dingen zu nehmen, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus zu sprechen“, wie Mielke sagt:

Das merkwürdigste Beispiel für das geschichtliche „Durchblicken" in den Charakteren gewährt die Art, wie Freytag seine Heldin Ilse charakterisiert. Schon im Anfang erscheint sie wie eine „Seherin der Vorzeit", und so altdeutsch nimmt sie sich für einen der gelehrten Herren aus, daß dieser sie geradezu in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt. Er denkt sie sich in der Sachsenzeit als Priesterin am Opfersteine; dann als christliche Methspenderin, im dreißigjährigen Kriege als Reiterstochter, im vorigen Jahrhundert als Pietistin, immer ist sie dieselbe und gleiche altdeutsche Art und altdeutsche Schönheit. Diese Auffassung, die dem Dichter selbst innewohnt, hat der Ilse ihr natürliches Bauernblut genommen, trotz ihrer Anmut ist sie keine lebenswahre Gestalt, sondern das Erzeugnis eines Gelehrtengehirns.

Freytag lebt hier nicht mehr mit seinen Figuren; daher wird auch die Sprache oft manieriert, der Humor erzwungen.

Das Verdienst der beiden Romane bleibt doch ein großes. Die ganze Ausdehnung des Alltagslebens war endlich dem deutschen Roman wiedererobert; die Freude an einfachen, gesunden Verhältnissen hatte in der deutschen Litteratur ihr lange verlorenes Bürgerrecht wiedergewonnen. In der Eroberungsgeschichte unserer litterarischen Welt kommt dem Verfasser von „Soll und Haben" und der „Verlorenen Handschrift" ein hochragender Ehrensitz zu.

Und demselben Mann gelang nun auch die noch größere That, der deutschen Nation ihr Geistesleben durch Jahrhunderte zu neuerworbenem Besitz zu schenken.

Freytag hatte seit Jahren zu den „Grenzboten" einzelne Aufsätze kulturhistorischen Inhalts beigesteuert. Sie stellten sich in eine Linie mit den andern Artikeln, die jetzt als „Aufsätze zur Geschichte, Litteratur und Kunst" und „Politische Aufsätze" (1887) gesammelt vorliegen. Beiträge zur Biographie des deutschen Volkes sind es alles. Mag er nun in meisterhaften Charakterbildern Otto Ludwig, den großen Philologen Moritz Haupt, Holtei, Chamisso, Willibald Alexis, Reuter, Charles Dickens nach ihrer Eigenart und Entwickelung liebevoll eingehend vorführen; mag er an Dramen von Grillparzer, Halm, Geibel, Kruse, an der Vergleichung deutscher und französischer Schauspielkunst die Individualität der germanischen Bühne studieren; mag er Anekdoten aus dem deutschen Volks- und Gelehrtenleben mit seltener Kunst vortragen; mag er in den berühmten Artikeln der Jahre 1848 und 1849 („An den Bauer Michael Mroß"; „Adelig und Bürgerlich; „Petition der Zigeuner"; „Deutsche Gemütlichkeit in Kriegszeiten") und einigen kaum minder glänzenden der Folgezeit („Der Konstablerismus"; „Die Schwüle

der Erwartung"; „Neues und altes Kaiserceremoniell"), besonders auch in den tapferen Kriegsberichten von 1870 männlich und offen die echte deutsche Art gegen alle Verfälschungen und Verdächtigungen verteidigen — immer ist er der Volkspädagog, dem die Einzelheit aus der Lebensgeschichte seines Volkes nur deshalb von Wichtigkeit ist, weil er daraus Lehren auch für die Gegenwart gewinnen will. Einzelne dieser Aufsätze haben sich zu ganzen Büchern erweitert: die Schrift über Karl Mathy, den vortrefflichen Volks- und Staatsmann (1869), eine der besten Biographien, die wir besitzen; und das nicht so glückliche Erinnerungsblatt „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" (1889). Aber auch dann wurde die Schilderung der Hauptfigur nicht Selbstzweck; auch dann suchte Freytag in der Einzelgestalt vor allem den Schlüssel zu deutscher Eigenart. Er grub so lange, bis er den Unterstrom des nationalen Lebens jeder Epoche in dem Leben des einzelnen Dichters, des Künstlers, des Staatsmanns rauschen hörte.

Indem er aber eine große Anzahl solcher kulturhistorischen Studien zu den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" (1859—1862) vereinigte, vollbrachte er etwas völlig Neues. Eine annähernd lückenlose Reihe von objektiven Zeugnissen über das seelische Leben typischer Einzelfiguren vom Anfang unserer Geschichte bis auf die Gegenwart wurde in einen geistvollen Kommentar eingebettet, der jedesmal erläuterte, inwiefern jener Einzelne, dessen eigenes Zeugnis ausgehoben wurde, die deutsche Eigenart seiner Zeit vertrat. Tief versenkte sich Freytag in die Individualitäten, die er aus seiner umfassenden Kenntnis deutschen Geisteslebens als typisch erkannt hatte. Er hat uns auf diese Weise seelenvolle Bilder aus jedem Jahrhundert geliefert; neben dem Arzt Platter oder dem Bürgermeister Sastrow steht König Friedrich II., neben dem Pietisten Petersen ein moderner Rationalist wie der alte Haupt. Am wohlsten ward es ihm, wenn er in den großen Befreiern der Nation das Porträt zu einem Idealbild erweitern durfte, das in aller Treue begeisternd der Gegenwart vorleuchten sollte. So hat er großartig wahr Luther gezeichnet, so in seinem unvergleichlichen Bild des großen Friedrich ein würdiges Seitenstück zu der Biographie geliefert, die Adolf Menzel malte. Alexander v. Sternberg hat gesagt, Menzel male den König so packend, daß man ihm die Gedanken an der Stirn ablesen könne; Freytag hat ihn so greifbar gezeichnet, daß man den Tabaksstaub auf der Weste glaubt abstäuben

zu können. Wie schade, daß Freytag nicht dazu kam, Bismarcks Bild in gleicher Ausführung den beiden andern zuzugesellen! — Aber diese Vertiefung in die Individualität bleibt ihm, wir müssen es wiederholen, Mittel zum Zweck. Er studierte den Einzelnen, um über die blasse Allgemeinheit der kulturhistorischen Sittenschilderungen fortzukommen; er studierte die Einzelnen, um durch allen Wechsel der Zeiten hindurch die Kontinuität des deutschen Geisteslebens zu erkennen. Die Kontinuität — nicht die Identität; denn von der phrasenhaften Manier, mit der einst die Humanisten oder die Altteutschen in Jahns Zeit allen Epochen die gleiche fehlerlose heldenhafte und gemütstiefe Idealität zuerkannt hatten, hielten ihn seine Ehrlichkeit und seine Kenntnisse gleich entschieden zurück. So aber schrieb er eine Biographie, wie kein anderes Volk sie besitzt. Alle Seelenregungen, die die deutsche Nation durchzuckt haben, alle Bedenken, die ihre großen Entschlüsse begleiteten, alle hohen Gedanken, die sie träumerisch im Haupte trug, fühlt er nach; und ihre kleinen Liebhabereien zeichnet er mit gleicher Liebe auf: wie das deutsche Volk trank und sich kleidete, was es zu lesen liebte und wie man sich anredete. Dabei nirgends ein kleinliches Versinken ins Detail, nirgends ein vages Einherschwimmen in Allgemeinheiten; nichts ist an dem einzig dastehenden Buch mehr zu bewundern als der sichere Takt der Auswahl. Eine reichhaltigere Kulturgeschichte des deutschen Volkes mag einmal geschrieben werden; eine großartigere wird nie geschrieben werden, keine, die mit gleicher Sicherheit den Pulsschlag der Volksseele zu belauschen wüßte.

Jene Idee der Stetigkeit veranlaßte ihn, aus den „Bildern“ noch einen historischen Familienroman heraus zu destillieren: „Die Ahnen“ (1872—1880). Es ist wohl, äußerlich genommen, eine Reihe von historischen Romanen; der Idee nach ist es doch nur eine Geschichte in mehreren Kapiteln. Wie Willibald Alexis, dem er ein rührendes Wort nachgerufen hat, wie Walter Scott, den er stets als Meister geehrt hat, faßte auch Freytag die Geschichte seines Volkes als eine große Einheit und die historischen Momente nur als Augenblicke, in denen sich die Eigenart besonders hell offenbart. Diese Idee der Stetigkeit veranlaßt ihn, die Geschichte des deutschen Volkes an einer einzelnen Familie zu veranschaulichen, deren Glieder durch allerlei wiederkehrende Züge in der Physiognomie, im Charakter, in den Schicksalen verbunden werden; er hat diese verbindenden Glieder in seinen „Lebenserinnerungen“ selbst aufgewiesen und be-

dauert, daß sie zu wenig bemerkt worden seien. Aber Freytag verlor bei der Ausführung die Stetigkeit vielfach aus den Augen. Der historische Roman führt gar zu leicht dazu, gerade das Absonderliche der Epochen zu betonen; und „die Ahnen" unterscheiden sich hierin zu wenig von den eigentlichen kulturhistorischen Gemälden in Romanform. Vor allem hat der Versuch, die Eigenart älterer Perioden auch durch eine Anpassung an ihre Redeweise uns näher zu bringen, nicht bloß in „Ingo und Ingraban" zu schwer erträglicher Affektation geführt. Es gilt hier etwa, was Gottfried Keller einmal von Dialektstücken sagt: ein ordentlicher Dichter müsse ein bayerisches Madl auch anschaulich machen können, ohne daß er es „moan" sagen läßt. Viele Schönheiten in den Hauptstücken der Reihe „Ingo und Ingraban", „Die Brüder vom deutschen Hause", „Markus König" leiden unter diesen und ähnlichen Bedrückungen des Dichters durch den Gelehrten. Dem Dichter selbst aber fällt der arge Schluß zur Last, der so matt und freudlos die Heldengeschichte in idyllisches Philistertum auslaufen läßt, als stände nicht auch heut noch für deutsche Heroen eine ruhmbeglänzte Laufbahn offen. Freilich entsprach das dem Besten in Freytags Natur: seiner bürgerlichen Solidität, seiner Abneigung gegen allen lauten Prunk, wie die Schrift über den Kronprinzen sie nochmals so nachdrücklich und so wirkungslos gepredigt hat; aber der treffliche Gedanke — derselbe, den Uhland in „Tells Tod" so schön durchführte — ist in der Ausführung erstickt. Dazu trug dann auch noch ein persönliches Moment bei: Freytags Scheu, man könne den letzten Ausläufer der Geschichte als auf seine eigene Verherrlichung angelegt auffassen.

Den gleichen Geist der bescheidenen Sachlichkeit tragen auch die „Erinnerungen aus meinem Leben" (1887). Auch sich selbst benutzt der Dichter vor allem als ein Mittel zum Verständnis seiner Zeit und deutscher Art — worunter er freilich, fast so einseitig wie Vischer die süddeutsche, eigentlich nur die norddeutsche Art versteht. Aber die bescheidensten Autobiographien sind nicht notwendig die besten; und die behagliche Selbstgefälligkeit der Erinnerungen Holteis macht die Lebensgeschichte eines Mannes von künstlerisch und moralisch weit geringerem Kaliber interessanter als Freytags steife Objektivität die seine. Jene umständliche Ironie des alten Herrn — „ich lud den Kapitän zu einer Bowle eigener Erfindung, die er achten mußte" — entschädigt nicht für die Pedan-

terie, mit der er überall die ersprießliche Nutzanwendung der eigenen Erfahrungen im Auge behält. Allerdings, es war ein Leben, von dem wir lernen können. Und es ist ein Lebenswerk, das Größere als Freytag dem Glücklichen neiden könnten.

Nach Art und Tendenz, wenn auch nicht der Bedeutung nach ist mit Freytag eine hervorragende Schriftstellerin eng verwandt, die er erst auf die Höhe allgemeiner Beachtung geführt hat: Luise von François (1817—1893). Auch sie hat sich in einem populären Geschichtswerk versucht („Geschichte der Befreiungskriege" 1873); sie teilt mit ihm den etwas trockenen Humor, vor allem aber die politisch-pädagogische Tendenz. Ihr Schicksal erinnert (wie wir schon bemerkten) an das der gleich tapferen und kräftigen, aber originelleren Betty Paoli. Auch Luise von François erlebte ohne eigene Schuld — durch die eines treulosen Vormundes — den völligen Verfall des ererbten, ursprünglich sogar glänzenden Vermögens, und der Schlag wurde ihr noch auf das furchtbarste verschärft: ihr Bräutigam, ein flotter, eleganter Offizier ließ darauf die Verlobung zurückgehen. Es war eine Erfahrung, die jede andere Frau verbittert hätte; dies edle Herz erzog es zum tiefsten Mitleid. Immer kehrt in ihren Gestalten diese Figur wieder, der flotte, bezaubernde, aber gänzlich hohle Offizier; immer wird seine Verirrung, mag sie für das unbewachte weibliche Herz noch so verhängnisvoll werden, mit milder Vergebung wie eine Naturnotwendigkeit dargestellt. Die bildungsbegierige, von leidenschaftlichem Ernst erfüllte junge Dame aber führte dies Erlebnis zu tiefem Nachdenken über die Grundlagen unserer socialen Existenz. Das einst bildschöne, vornehme, reiche Edelfräulein saß vereinsamt und verarmt in Herzberg bei Weißenfels, ihrem Geburtsort (geb. 27. Juni 1817), fast allein mit der gelähmten Mutter und dem erblindeten Stiefvater — dem Urbild des trotzigen, aber weichherzigen Obersten in der Novelle „Sandel". In der Jugend hatte „Jungfer Grundtext", wie der Lehrer die fragelustige Schülerin nannte — sie hat diesen Beinamen mit andern Zügen auf die Hardine ihres großen Romans übertragen — nur eben gelernt, was damals ein adliges Fräulein lernen mußte; wie ihr Altersgenosse Gottfried Keller empfand sie den Mangel an Bildung bitter als eine Schranke, die sie von den Besten trennte, denen sie sich sonst zugehörig fühlte. Mit unablässigem Lesen und Lernen holte sie nach; vor allem aber hatte sie doch hier eins gelernt: den Abscheu vor leeren,

hohlen Ansprüchen, den Respekt vor ernster Zuverlässigkeit. Der hielt das Fräulein mit dem altmodisch-vornehmen Geschmack und der modern-liberalen Weltanschauung gern auch ein paar kleine Geschmacklosigkeiten zu gut, wie die zu deutlich lehrhafte, aber an vortrefflichen Momenten reiche Novelle „Phosphorus Hollunder" zeigt. — Die äußere Bedrängnis führte die klare und entschlossene Helferin der Ihrigen auch zur Schriftstellerei. Ihre Novellen erschienen in den Zeitschriften, dann auch gesammelt; der große Roman „Die letzte Reckenburgerin" (1871) fand lange keinen Verleger, bis Otto Janke, der auch mit Willibald Alexis und Otto Ludwig einseitig vorteilhafte Geschäfte gemacht hatte, ihn für 300 Mark kaufte! Gustav Freytag entdeckte ihn, und von da ab war sie berühmt. Fritz Reuter hatte (wie ihre Biographin erzählt) das Buch beständig auf seinem Schreibtisch liegen; Karl Hillebrand bezeichnete den Roman als ein in unserer Litteratur fast einzig dastehendes Werk; C. F. Meyer wurde der Freund der Dichterin, und Marie v. Ebner-Eschenbach erklärte mit liebenswürdig überströmendem Enthusiasmus, für die „Letzte Reckenburgerin" würde sie all ihre Werke hingeben! Die späteren Romane („Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" 1873, „Stufenjahre eines Glücklichen" 1877, „Der Katzenjunker" 1879) haben den Ruhm dieses Buches nicht erreicht.

„Die letzte Reckenburgerin" bleibt unzweifelhaft übrig, wenn man die Unmasse der deutschen Romane durch das engste Sieb schüttet; von den Romanen nach Goethe mag kaum ein Dutzend dies Schicksal teilen. Was vor allem imponiert, ist die Rundung der Gestalten. Mit vollster Deutlichkeit erschaut stehen sie vor uns: Hardine, die Starke, Strenge, Untadlige, deren moralischer Rigorismus doch von dem Zauber sündhafter Lieblichkeit in ihrer bestrickenden Jugendfreundin entwaffnet wird; die Eltern, der Vater gutmütig, läßlich, die Mutter hoheitsvoll — das typische Edelmannspaar, wie etwa Annettens Eltern waren oder die von Fontanes „Effi Briest" oder das Ehepaar in seinem Roman „Unwiederbringlich". Dann das reizende Dorl selbst, unwiderstehlich auch in der Schilderung der sonst etwas kühlen Erzählerin, und der Doktor, wie manche Figur und manches Erlebnis nach Jugenderinnerungen der Dichterin gezeichnet, und, was vielleicht am schwersten war: die Herrin der „schwarzen Linie", deren fast gespenstische Figur durch gesunde realistische Züge von der übeln Romantik anderer Herrinnen in

Turmzimmern (man denke nur an Dickens!) befreit ist; der Invalid und seine Gruppe. Dazu die mehr episodischen Gestalten, wie der Prinz, der vornehme Bewerber. Man hat gemeint, bei Luise von François seien die Figuren ganz aus der Handlung heraus konstruiert; ich kann die Meinung nicht teilen. Nur die gelegentlich etwas schematische Teilung in böse oder doch beschränkte konservative Streber rechts, gute und tapfere liberale Heldenseelen links, die in den Novellen (wie dem, später dramatisierten, „Posten der Frau“, dem „Jubiläum“) zuweilen verstimmt, liegt in milderer Form auch den Gestalten des Romans zu Grunde; aber angeschaut sind all diese Menschen, die sich auf dem engen Raum des Schloßbezirks die Sonne streitig machen. Die Komposition ist großlinig; besondere Künste hat die Erzählerin darin nie versucht, oder es sind altmodisch rückschauende Berichte in Brief- oder Beichtform, Antworten auf unmotivierte Fragen. Die Naturschilderungen sind zu merkbar mit ererbtem Apparat aufgebaut; der Stil ist ganz der Mensch: knapp, klar, ohne überflüssigen Schmuck. Das Ganze aber durchdringt eine Poesie, die mehr wert ist als der üppige Bilderreichtum mancher vielgepriesenen Stilkünstler. Der herbe würzige Erdgeruch einer unbedingten Ehrlichkeit verschmilzt mit dem Hauch einer milden, ruhigen Menschenliebe, für die jede Lehre eine gute That und jede gute That eine Lehre ist. Hierin ist ihr nur eben Marie v. Ebner vergleichbar, deren Talent allerdings ungleich vielseitiger und deren gestaltenschaffende Kraft unendlich reicher ist.

Aus dem gleichen Geist, der Freytag und Luise v. François zu dem machte, was sie sind, ist ein Dritter geboren, der größer ist als beide: Gottfried Keller; und Theodor Fontane steht der Gruppe sehr nah, wenn auch ganz eigentümliche Zuthaten ihn auszeichnen. Lehrhaft, bewußt lehrhaft sind sie alle; entschiedene Anhänger der modernen Weltanschauung und ihrer liberalen Ausprägung sind sie alle — auch Fontane, trotz seinen konservativen Anfängen; selbständige Geister, originelle Stilisten, nachdenkliche Epigrammatiker sind sie alle. In manchen Punkten ist noch ein Fünfter zuzuzählen, dem aber abgeht, was sie vor allem kennzeichnet: echte Originalität; es ist Wilhelm Jordan, der klassische Typus des Epigonen neben den vier mannhaften Bahnbrechern einer neuen Dichtung. „Politische Historiker“ sind sie alle miteinander, leidenschaftlich vertieft in das große Buch der Weltgeschichte und in ihm Prophezeiungen auf die Gegenwart und nächste

Zukunft suchend, wie die Frommen in der Bibel. So bilden sie eine ganz bestimmte Gruppe für sich. Und an all diesen bedeutsamen Erscheinungen hat die wiedererweckte, tagfreudig gewordene Geschichtsforschung deshalb ihr Verdienst.

Gottfried Keller! Man kann den Namen nicht aussprechen, ohne daß die Augen heller glänzen und die Herzen freudiger klopfen. Seit Goethe ist er in unserer Litteratur der größte Schöpfergeist. Seine Kraft, vor uns lebende Welten aufzubauen und uns mit der Wärme seiner Sonne zu erfüllen, wie es sonst nur die Wirklichkeit selbst vermag, ruht vor allem auf jener „Weltfrömmigkeit“, die er an Goethe preist, und die er mit den Besten seiner Zeit teilt. Das ist „die Pietät für allerlei Dinge, so man sieht“, die er einmal „die gute Ackerkrume für gute Früchte“ nennt; und aus dieser Anschauung heraus hat er früh und entschieden „der Privatliebhaberei für das sogenannte spezifisch Poetische Abschied gegeben“. Keineswegs war damit aber einfach die Kunstlehre des Naturalismus gegeben. Nicht nur der gereifte Keller hat die Skizzenjagd der Schüler Zolas in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ köstlich parodiert — auch schon der junge hat an Hettner geschrieben: „Wenn es in gleicher Mühe zugeht, so will ich doch lieber schöne Worte hören als triviale.“ Was ihn nun aber hier bestimmte, was ihn zeitlebens für Schiller wie für keinen zweiten schwärmen ließ — das war seine pädagogische Auffassung der Poesie. So klar und energisch wie nur möglich hat er sie in einem Brief an Auerbach (vom 25. Juni 1860) ausgesprochen:

> Ich halte es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie, und so gehe es zu. Thut man dies mit einiger wohlwollenden Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichsten Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der That und auch äußerlich wird. Kurz, man muß . . . dem allezeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so herber tadeln, wo er es verdient.

Diese Grundsätze hat Keller in seiner dichterischen Thätigkeit stets zur Wahrheit gemacht. „Am meisten“, bekannte C. F. Meyer, „imponierte mir seine Stellung zur Heimat, welche in der That der eines Schutzgeistes glich: er sorgte, lehrte, predigte, warnte, schmollte, strafte väterlich und sah überall zu dem, was er für recht hielt.“

Was aber hielt er für recht? Er sprach es mit dem Schlagwort unserer Klassiker aus: „Was ewig gleich bleiben muß, ist das Bestreben nach Humanität, in welchem uns jene Sterne, Goethe und Schiller, wie diejenigen früherer Zeiten, vorleuchten. Was aber diese Humanität jederzeit umfassen solle: dieses zu bestimmen, hängt nicht von dem Talente und dem Streben ab, sondern von der Zeit und der Geschichte.“

Dies ist der Grundaccord, auf dem sich Kellers Lebenswerk aufbaut. Seine Dichtung ist so groß und so lebensfrisch, weil sie mit Notwendigkeit aus diesen großen und gesunden Ideen floß; sein Leben hat, wie man mit Recht bemerkt hat, „einen Bruch“, seine Erscheinung eine höchst verwundbare Stelle, weil es ihm nicht (wie Lessing, Goethe, Schiller, die er eben deshalb so hoch verehrte, oder auch wie seinem Liebling Freiligrath) gelang, ein „ganzer Mann“ im Sinne seines eigenen Ideals zu werden. Er gab fremden Verfehlungen die Schuld; schwerlich mit vollem Recht. Es lag auch schon in seiner genialen Veranlagung etwas, was bei der geringsten Begünstigung von außen her zu einem solchen Bruch in der Entwickelung führen konnte; „denn“, wie es in Kellers Märchen von Spiegel dem Kätzchen heißt, „jede Kreatur wächst sich nach ihrer Weise aus.“

Betrachten wir nun diese wunderbare „Kreatur“ und ihre Weise etwas näher!

Mit Ausnahme des einzigen Nietzsche giebt es wohl keinen neueren Autor, über dessen Leben und Entwickelung so reichliche und vortreffliche Quellen vorliegen wie über Keller. Die Gefahr, daß die romanhafte und in den letzten Teilen ganz freie Umgestaltung seiner Jugendzeit im „Grünen Heinrich“ die thatsächlichen Verhältnisse verdunkelt, ist durch das etwas schwerfällige, sonst aber in Auswahl der Briefe und Belege ausgezeichnete Werk von Jakob Bächtold behoben. Gottfried Keller war von früh auf eine merkwürdige Persönlichkeit; wer ihn kennen lernte, interessierte sich für das originelle Menschenbild. Dazu waren seine Briefe fast durchweg schriftstellerische Leistungen von packender Eigenart, die jeder Empfänger sorgfältig aufbewahrte; und unter seinen Korrespondenten waren zahlreich Männer wie Hettner, Auerbach, Freiligrath, Heyse, Storm, die zu Äußerungen über die wichtigsten Fragen Gelegenheit gaben. Er selbst hat auch in Zeiten, in denen er nichts veröffentlichte, vielerlei geschrieben, in den früheren Jahren auch nicht ungern von seinen

Plänen und Absichten geplaudert. Wir sind über ihn sicherlich ausreichend unterrichtet. Und dennoch — wie schwer ist es, zu der Individualität selbst zu gelangen! wie manches muß Vermutung bleiben!

Gottfried Keller (1819—1890) wurde am 19. Juli 1819 in der zürcherischen Gemeinde Glattfelden geboren. Sein Vater war ein tüchtiger, strebsamer Drechslermeister, der aber schon 1824 starb; die Mutter war eine tapfere, verständige, aber fast zu nüchterne Frau. „Jede Hausfrau verleiht, auch wenn die Rezepte ganz die gleichen sind, doch ihren Speisen durch die Zubereitung einen besonderen Geschmack, welcher ihrem Charakter entspricht. Die Speisen meiner Mutter hingegen ermangelten, so zu sagen, aller und jeder Besonderheit. Ihre Suppe war nicht fett und nicht mager, der Kaffee nicht stark und nicht schwach, sie verwendete kein Salzkorn zu viel und keines hat je gefehlt.“ Man begreift, daß ein phantasievolles und originelles Gemüt durch diesen Gegensatz nur um so stärker auf die Einbildungskraft und Einbildungslust hingelenkt werden mußte, die dem Knaben von vornherein eigen war. Er war ein Träumer; er hatte seine Lügenperiode, wie viele begabte Kinder, für deren Erfindungslust sich noch kein anderes Ventil öffnet. Der Jüngling läßt sich durch jedes Buch zu nachahmender Produktion anreizen. Jeder Anblick giebt ihm Stoff zum Weiterführen, Weiterspinnen. Wie, das ist zunächst Nebensache; die farbigere, lustigere Kunst des Malers scheint ihm vorerst dienlicher als die des Erzählers. Aber auch das einfache „Basteln“, das spielerische Pappen und Zusammenkleistern spielt in den abenteuerlich-kunstvollen Inventarstücken der Seldwyler mindestens so stark mit, wie die Vorbilder der Romantik, auf die Bächtold verwiesen hat. Das wunderbare Buchbinderwerk der Jungfer Züs Bünzlin in Gedanken zurecht zu basteln, hat ihm vermutlich mehr Vergnügen gemacht als mancher tiefe Weisheitsspruch.

Aber dies spielende Behagen an der Existenz und der eigenen Gestaltungskraft bedurfte des Gegengewichtes einer strengen Leitung, einer festen Lenkung auf bestimmte Ziele. Die konnte die Mutter nicht geben; und auch die Schule versäumte ihre Pflicht. Originelle Schüler sind selten die Lieblinge pedantischer Lehrer; einen Hinterhalt an hohen Gönnern hatte der arme Sohn der einsamen Drechslerswitwe auch nicht. Was Wunder, daß bei irgend einer Gelegenheit, wo „ein Exempel zu statuieren war“, gerade der Gott-

fried Keller (1834) aus der Schule flog? Er hat all sein Lebtag das als das größte Unrecht, das ihm geschehen, und als das größte Unglück, das ihm widerfahren, angesehen. Das heiße geistiges Leben köpfen, sagte zornig noch der reife Mann. Während die Romantiker den nicht genügend bedauern können, den „der pedantische Zwang der Schule um seine Originalität betrügt", hat Keller, sicherlich ein Originalgenie, die Unterbrechung seiner geistigen Bildung als unaustilglichen Schaden beklagt. Der Schade ist da. Gottfried Keller, so viel er später gelesen, studiert, sich angeeignet hat, vermochte es niemals, gewisse Lücken seiner Bildung ganz auszufüllen. Es waren aber nicht sowohl Lücken des Wissens als der Erziehung. Er blieb in einer Weise undisciplinlert, die er selbst bitterlich empfand. Durch alle Feinheit des Weltweisen brach plötzlich der Naturbursche durch. Der schon als Jüngling die Thränen verabscheute, konnte plötzlich in ausgelassener Gesellschaft um einen verlorenen Spazierstock (oder vielleicht eher um den Eindruck, den der Verlust ihm machte!) wie ein Kind weinen oder auch sonst in fast grotesker Weise „losheulen". Schlimmer waren die ganz unkontrollierbaren Wutausbrüche. Urplötzlich sprang der kleine rundliche Mann mit den großen Augengläsern, durch irgend ein unschuldiges Wort gereizt, wütend auf, zerschlug die Gläser oder schlug auch einfach auf den oft völlig harmlosen Tischgast los. Und je stärker diese vulkanischen Unerzogenheiten verblüffen mußten, desto argwöhnischer beobachtete Keller seine Umgebung. Das Schlimmste aber war, daß das Vertrauen zum eigenen Ich fehlte. Haltungslos, schwankend irrt er durch die Jugendjahre — eine interessante Romanfigur, aber eben kein erbaulicher Charakter. Schließlich ist doch seiner Kunst auch dies Irren zum Besten gediehen; seinem Leben nicht.

Um der ununterbrochenen inneren Produktion zum Ausdruck zu verhelfen, bleibt er zunächst bei der Malerei — auch von praktischen Rücksichten geleitet. Dichter-Maler waren, wie Bächtold bemerkt, gerade in Zürich keine Seltenheit; auch Ulrich Hegner (1759—1840) gehörte dazu, der Autor der „Molkenkur", des ersten echt schweizerischen Romans und zugleich ein treuer Schüler Goethes. Aber nebenbei trieb Gottfried Keller die Dichtung fort, und oft einigte sich beides, indem er malerische Entwürfe breit beschreibend ausführte. Schlechte Lehrer ließen ihm wieder das entgehen, was er am nötigsten brauchte: strenge Zucht. Ein guter Freund liest ihm einmal (1841) in einem

charakteristischen Briefe den Text und meint, „Kellerchen“ sei „trotz Moral und guter Lektüre auf'm Weg in den tiefsten Kot“. Das gilt aber eigentlich für die ganze Zeit des Malerstudiums: daheim und (1840—1842) in München. Sicher waren die Anregungen unschätzbar, die ihm in der deutschen Kunsthauptstadt zu teil wurden. Das freudige Gewühl des berühmten, im „Grünen Heinrich“ so farbenprächtig geschilderten Dürerfestes (17. Februar und 2. März 1840) zauberte ihm auch noch in mündlichen und gedruckten Berichten anderer — denn selbst konnte er es nicht mehr mitmachen — eine schöne bunte Welt von künstlerischer Einheit vor; Freunde, Mitbewerber, sogar Plagiatoren begleiten seine technischen Fortschritte. Aber die tiefe Erniedrigung, in die ihn die Not, das Schuldenwesen, die fortwährende Selbstverteidigung der daheim darbenden Mutter gegenüber brachten, das alles drückte ihn so tief herab, daß ein gewisser Bodensatz von Cynismus nur zu leicht später in kritischen Momenten wieder sichtbar wurde. Daheim ging es (1842—1848) nicht viel besser. Er empfand es bitter — wie Pankraz der Schmoller —, daß die Arbeit von Mutter und Schwester ihn erhielt; dennoch konnte er sich zu einer ergiebigen Thätigkeit irgend welcher Art nicht aufraffen, weniger aus Hochmut, als im Banne jener romantischen Traum- und Dämmerfreude. Er machte Entwürfe, führte ein Tagebuch, in dem er die Schicksale eines Ameisenhaufens so beachtenswert fand wie die der Trojaner; er schrieb auch in die Zeitungen.

Da machte ein äußerer Anlaß Epoche. Georg Herweghs und Anastasius Grüns Gedichte fielen dem emsigen Leser in die Hände und regten ihn um so tiefer auf, als ihre agitatorischen Klänge an den Sonderbundskämpfen der Schweiz einen einheimischen Herd politischer Leidenschaft vorfanden. Hoffmann von Fallersleben half (Oktober 1844) auch diesen jungen Poeten, wie Freiligrath, in die politische Arena einführen; und die exilierten Dichter und Publizisten, vor allen das feindliche Brüderpaar Follen und Heinzen, nahmen ihn freudig auf. So erschien die erste Sammlung seiner Gedichte (1846). Sie fanden im Moment leidliche Beachtung, ungleiche Aufnahme; wie es denn auch in der That nichts weniger ist als eine fleckenlose Perlenschnur.

Aber die Umgebung, in die er geraten war, so interessant sie sein mochte, war pädagogisch wieder von zweifelhaftem Werte. Und eine neue Erfahrung ließ ihn das nur noch tiefer empfinden: eine

ernste Liebe. Da schrieb nun der arme Kerl in seiner Herzensbedrängnis den wundersamsten Liebesbrief, der je geschrieben wurde, in seiner Mischung von barockem Ernst und tragischer Selbstironie ein Dokument, wie es nur seine kühnste Erfindung einer seiner Figuren hätte diktieren können:

> Ich bin noch gar nichts und muß erst werden, was ich werden will, und bin dazu ein unansehnlicher armer Bursche: also habe ich keine Berechtigung, mein Herz einer so schönen und ausgezeichneten jungen Dame anzutragen, wie Sie sind. Aber wenn ich einst denken müßte, daß Sie mir doch ernstlich gut gewesen wären, und ich hätte nichts gesagt, so wäre das ein sehr großes Unglück für mich, und ich könnte es nicht wohl ertragen. Ich bin es also mir selbst schuldig, daß ich diesem Zustande ein Ende mache; denn denken Sie einmal, diese ganze Woche bin ich wegen Ihnen in den Wirtshäusern herumgestrichen, weil es mir angst und bang ist, wenn ich allein bin ...

Solche Liebesbriefe hat er auch später noch geschrieben, als ihn die Leidenschaft zu der schönen und geistvollen Johanna Kapp packte. „Meine Jugend ist nun vorüber, und mit ihr wird auch das Bedürfnis nach einem jugendlich poetischen Glücke schwinden; vielleicht, wenn es mir in der Welt sonst gut geht, werde ich auch ein fröhlicher Mensch, der diesen oder jenen Winterschwank aufführt. Mein Herz aber einem liebenden Weibe noch als bare Münze anzubieten, dazu, dünkt mich, habe ich es nun schon zu sehr abgebraucht ...“ Kann man sich wundern, daß der eifrige Eheprediger unvermählt blieb, und daß nur die Schwester Regula, treu und tugendsam, aber die Verkörperung aller bedrückenden Enge und Kulturlosigkeit, dem gealterten Dichter die letzten Jahre mit kümmerlich zumessender Liebe versorgte?

Endlich kam Rettung. Dem verdurstenden Pilgrim eröffnete die Hilfe seines väterlichen Staats den Weg zur weiteren Ausbildung. Er eilte nach Heidelberg, und er hatte es gut getroffen. Die beiden Jahre, die er dort (1848—1850) studierte, sind das Fundament seiner ganzen dichterischen Größe geworden. Hier lehrte, in voller Blüte seines anregenden Talents, Hermann Hettner (1821—1882), auch er ein „politischer Historiker“ auf dem Boden der Kunst- und Litteraturgeschichte; hier hörte er den geistvollen Anthropologen Jakob Henle (1809—1885), dessen lebendige Schilderung des menschlichen Organismus er sich freilich sofort ins Malerische übersetzte:

> So sah ich den Kreislauf des Blutes gleich in Gestalt eines prächtigen Purpurstromes, an welchem wie ein bleicher Schemen das weißgraue Nerven-

wesen saß, eine gespenstische Gestalt, die, in den Mantel ihrer Gewebe gehüllt, begierig trank und schlürfte und die Kraft gewann, sich proteusartig in alle Sinne zu verwandeln. Oder ich sah die Millionen sphärischer Körper, welche ebenso ungezählt und dem bloßen Auge ebenso unsichtbar, wie die Heerscharen der Himmelskörper, das Blut bilden, durch tausend Kanäle dahinstürmen und auf ihren Fluten unaufhörlich die Blitze des Nervenlebens . . .

Keine Stelle kann von Kellers Art, die Wirklichkeit gleichzeitig festzuhalten und doch zum schönen Märchen umzudichten, eine deutlichere Vorstellung geben.

Vor allem aber vertiefte er sich in die Philosophie, die Ludwig Feuerbach mit der hinreißenden Kraft seiner Entdeckerfreude und Befreiungslust vortrug. Sie übte auf seine innere Produktion einen so mächtigen Einfluß, wie die Bekanntschaft mit Spinoza einst auf Goethe.

Von Heidelberg wandte sich Keller nach Berlin (1850—1855). Wie Heidelberg die Zeit entscheidenden Raffens, so ist dies nach Bächtolds Wort die des entscheidenden Schaffens. Die Hauptstadt, auf die Keller nach alter Dichtergewohnheit beständig schalt, und deren Litteratenkreise ihm vielfach Grund genug zum Schelten boten, hat ihn doch endlich in die Bahn gebracht, für die er geschaffen war. Die „Gedichte" hatte die Revolution „vom Tisch gewischt"; jetzt entstand (1851) eine Sammlung „Neuere Gedichte", die die wertvollsten Proben seiner Lyrik enthält. Hier ward (1851—1855) der „Grüne Heinrich" fertig; hier auch der erste Band der „Leute von Seldwyla" (1856) — die beiden bezeichnendsten Werke, die er überhaupt geschaffen hat, deren Originalität spätere, zum Teil reifere Werke nicht erreicht haben. Die „Leute von Seldwyla" sind 1854 bis 1855 „in einem glücklichen Zuge" niedergeschrieben; der zweite Teil gehört erst der Staatsschreiberzeit an. Dagegen fällt auch der Plan der „Sieben Legenden" noch in die Berliner Zeit. Sie hat für Keller die gleiche Bedeutung wie der Münchener Aufenthalt für Ibsen: sie gab ihm die Möglichkeit, überreiche Keime in Muße — deren er sich beim „Grünen Heinrich" nur zu viel gönnte! — zur Entfaltung zu bringen. Sie machte ihn zwar nicht zum berühmten Manne — noch bei der Zürcher Feier seines 50. Geburtstages war er trotz aller Bemühungen Vischers, Auerbachs, Hettners im „Reich" fast unbekannt, und erst Anfang der siebziger Jahre begann sein Ruhm zu steigen und sich zu verbreiten. Aber wenn er auch noch nicht berühmt ward, eine sichere Geltung hatte sein

Name doch von jetzt an. Kenner wie Scherer und Heyse und Storm wußten, von wo vor allem noch Schönes und Großes für unsere Litteratur zu erwarten war.

Als ein gereifter Mann kehrte der Dichter (Dezember 1855) nach Zürich heim. Noch war zwar die bürgerliche Existenz nicht nach Wunsch gesichert; aber das verstand sich doch jetzt von selbst, daß die geistige Aristokratie der damals so reich gesegneten alten Schweizerstadt ihn als ihresgleichen aufnahm: Fr. Th. Vischer, der große Architekt Semper, Richard Wagner, dazu Besucher wie Varnhagen, Heyse, der alte Freund Hettner. Man nahm sich seiner eifrig an, suchte ihn auf dem damals für Dichter beliebten Wege der Professur für Litteraturgeschichte zu versorgen, verschaffte ihm endlich zu allgemeinem Erstaunen ein wichtiges öffentliches Amt: er wurde (14. Sept. 1861) erster Staatsschreiber von Zürich.

Kein Wort hatte die Männer der romantischen Lebensführung mit solchem Entsetzen erfüllt wie das Wort „Schreiber“ — und nun gar „Staatsschreiber“! „Willst du vielleicht wie eine matte Fliege im Tintenfaß ersaufen?“ schrieb (1820) Philipp Wackernagel an seinen Bruder, den Germanisten Wilhelm. „Siehe die Schreiber an, die Schlacken, ausgebrannt, die Geister, ausgemergelt!“ Aber dem Staatsschreiber von Zürich bekam die „Schreibfron“ ganz trefflich. Es ging ihm wie den Heiligen seiner „Legenden“, die sich doch erst recht wohl fühlen, nachdem sie aus dem himmelstürmenden Idealismus in den Hafen der bürgerlich-gemächlichen Existenz eingelaufen sind. Scheint das der Großmannssucht einiger neuester Weltverächter „philiströs“, so sehe ich in Kellers Auffassung nur die rechte Konsequenz der Weltfrömmigkeit des Dichters, für den eine jede Tüchtigkeit zu den duftenden Blumen der Lebensflur gehört. Nichts hat ihm mehr imponiert als männliche auf ein Ziel gerichtete Thätigkeit, und an seinem Ideal Schiller vergaß er nicht zu rühmen, daß er auch selbst die Verpackung der „Horen“ besorgt habe. Die Reize — und die Gefahren ungebundenen Umherfahrens kannte er zur Genüge. Nun hatte er ein Amt, das ihm zugleich reichliche Versorgung und reichliche Arbeit gab. „Es giebt wohl keinen Dichter,“ sagt Frey, „der seinen Namen so oft unterzeichnete wie Keller: annähernd zweimalhunderttausendmal wird er es gethan haben: auch dürfte keiner je so viel Manuskripte angefertigt haben: allermindestens 200 Bände, im Format seiner Werke gerechnet, liegen noch in den Archiven.“ Er ward ein musterhafter Beamter,

der seine Paßvisitationen und die 1988 Heimatsscheine von 1874 mit derselben behaglichen Liebhaberei fertigstellte wie einst die gemalten und gedichteten Traumgespinste und selbst völlig gleichgültige Mitteilungen, die er bloß von Zimmer zu Zimmer schickte, gern „fertig machte“, indem er sie in einen Briefumschlag schloß. Das Gefühl, gelandet zu sein nach romantischer, aber auch kummervoller Odyssee, schützte ihn vor der Vergrämung, die Grillparzer bei viel leichterer Berufsarbeit überfiel. Manche Aufgabe lag auch ganz in seiner Neigung, so die Abfassung der Bettagsmandate; Bächtold hat eins mitgeteilt — wohl den formvollendetsten Hirtenbrief, den ein deutscher Volkspädagog je geschrieben hat, und voll goldener Weisheit.

Und vor allem: er diente seinem Vaterlande gern. Er war ein leidenschaftlicher Patriot. In litterarischer Hinsicht hat er immer für die Einheit der deutschen Litteratur gefochten, den unmöglichen und verderblichen Gedanken einer „schweizerischen Nationallitteratur“ höchst energisch abgewehrt; und wenn er (1852) Erzählungen von Jeremias Gotthelf dramatisieren wollte, nahm er sich gleich vor, „das Provinzielle und Lokale in allgemeine Poesie aufzulösen“. Aber in politischer Hinsicht war er von der Notwendigkeit einer freien Schweiz innigst überzeugt, und jede Waffenübung daheim — wie Jordan und Freytag, wie Ihering und Fontane war der kleine Mann mit den zu kurzen Beinen ein begeisterter Soldatenfreund — erfüllte ihn neu mit dem Bewußtsein, sein Vaterland habe noch das volle Recht des Sonderdaseins. Als bei einem beklagenswerten Konflikt einige deutsche Zeitungen alberner weise mit der „Teilung der Schweiz“ drohten, erklärte Keller in höchster Aufregung, er werde sich mit seiner alten Pistole eine Kugel vor den Kopf schießen, wenn es dahin käme. Ein ungesunder Kosmopolitismus lag dem Echtbäuerlichen in Kellers Wesen so fern, wie ein lebendiges Weltbürgertum in rein geistigem Sinne seinem Pantheismus fast selbstverständlich war. Das Jahr 1870 fand ihn natürlich auf der Seite Deutschlands, und die traurigen Vorfälle, die der Radikalismus damals in Zürich hervorrief, werden durch seine Stellung wie die C. F. Meyers genügend und reichlich aufgewogen.

Endlich zog es ihn doch wieder zum otium cum dignitate. Am 8. Juli 1876 hieß es im Protokoll des Regierungsrates: „Nachdem H. Staatsschreiber Dr. Gottfried Keller sein letztes Protokoll

verlesen, werden ihm namens des Regierungsrates seine fünfzehnjährigen Dienste vom Präsidium warm verdankt". Der „Dr." war ein Ehrengeschenk der Züricher Hochschule; ebenso hat Berlin später Fontane geehrt. — „Dann kaufte sich der Herr Alt-Staatsschreiber einen staatsmäßigen Schlafrock und begab sich unverweilt an die Ausführung alter dichterischer Vorsätze." Die „Sieben Legenden" (1872) und der zweite Teil der „Leute von Seldwyla" (1874) waren schon gegen Schluß seiner Amtsthätigkeit erschienen; nun folgten rasch die „Züricher Novellen" (1878), die Umarbeitung des „Grünen Heinrich" (1879—1880), das „Sinngedicht" (1881), die Ausgabe der „Gesammelten Gedichte" (1883), endlich „Martin Salander" (1886). Dann überschlich langsam mit zähem Schritt Krankheit und Altersschwäche den Dichter, der in der zweiten Hälfte seines Lebens so unermüdlich gearbeitet, wie in der ersten „gebummelt" hatte. Alte und neue Freunde sorgten für den durch den Tod der alten Schwester ganz Vereinsamten — die Mutter war drei Jahre, nachdem der Gottfried endlich so glänzend auf dem Amtssessel landete, gestorben. Da waren vor allem Arnold Böcklin und der treffliche nordische Dichterfreund Petersen, der auch Kellers Freundschaft mit Storm vermittelt hatte; jüngere Verehrer wie die Litterarhistoriker Jakob Bächtold und Adolf Frey; dazu Korrespondenten wie Freiligrath, des prächtigen Mannes würdige Familie und (seit der Feier von 1869) die Familie des Wiener Professors Exner, mit der er wohl die köstlichsten seiner unschätzbaren Episteln gewechselt hat. C. F. Meyer fand den Schwerkranken noch immer in dem alten „Spinnen und Weben der Phantasie"; Frey schildert die Deutlichkeit, mit der er noch die Traumerscheinung zweier ganz in Gold gehüllter Ritter beschrieb. Und sanft träumte sich am 15. Juli 1890 der größte Dichter, den Deutschland seit Goethe besaß, in die stumme Unendlichkeit hinüber.

Der größte Dichter seit Goethe? Es hat nicht viel Zweck, über Superlative zu streiten. Ein anderer mag dem Lyriker Heine diesen Rang zusprechen, oder vielleicht dem Dramatiker Grillparzer oder Heinrich von Kleist; unter den Epikern hat Keller seit dem Dichter des „Werther" nicht seinesgleichen.

Was Keller selbst von dem großen Epiker forderte, hat seine glänzende Kritik Jeremias Gotthelfs (denn es ist nur eine Kritik in mehreren Ansätzen) gelehrt. Vor allem verlangt er, „daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Em-

pfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierenden Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehende ‚ineinander aufgehen'. Dieses durchgreifende Kennzeichen des echten Epikers kann man bei Keller wie bei wenigen studieren. Er hat ja eine wahre Leidenschaft für das Beschreiben. Er sucht Gelegenheiten auf, Dinge, die zur Beschreibung herausfordern. Feste sind ein Lieblingsgegenstand seiner Poesie, wie das Dörferfest und die ländlichen Ergötzungen im „Grünen Heinrich", das Waldfest in „Dietegen", die Feier, die das „Verlorene Lachen" eröffnet, vor allem auch die der „Sieben Aufrechten". Und wer kann ein Fest ansehen, ohne es beschreiben zu wollen? Oder gar die kleinen Kunstwerke, auf die wir schon hinwiesen — wie gründlich wird der chinesische Tempel der Züs Bünzlin beschrieben! Aber nun sehen wir staunend, wie diese Beschreibungen ein Glied der fortschreitenden epischen Handlung werden, weil sie eben „in gesättigter Empfindung" mitgenossen werden können. Jene Feste bilden den Hintergrund für die gehobene Existenz Justinens und Jucundi oder bezeichnen den Höhepunkt des Daseins für die Aufrechten; der Puppentempel veranschaulicht in rührender Weise die hingebende Passion des guten Emanuel, die Züs in ihrer Herzlosigkeit ganz aufgezehrt hat. Sie sind so lebendig, sind so gut Zeugnisse einer alles mit gleicher Liebe hervortreibenden Schöpferkraft wie die Menschen selbst. Wir erinnern uns dann, wie gern auch das ewige Vorbild aller Epik, Homer, Festbeschreibungen giebt und bei Wettkämpfen oder Schmausereien jede Eigenart festlich zugerüstet hervortreten läßt; wie er den Schild des Achilleus beschreibt, oder Goethe in den „Wahlverwandtschaften" die Parkwege. Wir begreifen, daß Keller gegen seines hochverehrten „tapfern Lessing" „Laokoon" eine Gegenschrift richten wollte. Man muß eben festhalten, daß bei Kellers eigentümlicher Art jede Beschreibung eine Nachschöpfung, eine Neuschöpfung wurde.

Das ist die größte und unentbehrlichste Gabe des Epikers: die Dinge uns anschaulich zu machen und zugleich interessant. Die genaue Beschreibung bei Zola läßt uns kühl, weil sie nichts ist als die Wiedergabe eines beliebigen Gegenstandes; die temperamentvollen Schilderungen bei Brentano lassen uns die Dinge nicht sehen, weil er selbst sie nur unklar sieht. Keller kennt alle von innen aus, weil er sie geschaffen hat, weil er in dem Baum, den er beschreibt, und in der Flinte und in dem Gotteshäuschen des Vitalis

so zu sagen selber drin gesteckt hat. Und das Wunderbare ist nun die Gleichmäßigkeit, mit der er Großem und Kleinem seine Liebe zuwendet — wie die Natur selbst. Es ist nicht eigentlich richtig, zu sagen, diese mit so viel Anteil beschriebenen Gegenstände seien symbolisch. In gewissem Sinne sind sie es freilich, aber nicht mehr, als die Gestalten selbst auch. Äußerungen sind es alles einer unerschöpflichen Schöpferkraft, die hervorbringen muß, weil sie keine andere Existenz besitzt als in der Produktion selbst.

Und dies ist die zweite Gabe des echten Epikers: die Unerschöpflichkeit. Wir fühlen, die Epen Homers könnten verdoppelt werden — wenn noch Sänger da wären wie ihre Schöpfer; Ariosts Phantasie kennt keine Grenzen; und ein geringerer, aber echter Epiker wie Rosegger — wie viel Gestalten, wie viel drollige Situationen, wie viel merkwürdige Reden hat er der Welt geschenkt, die ohne ihn undenkbar wären und nun so notwendig sind wie Napoleon oder wie seine Ansprache vor den Pyramiden! Aber wer könnte sich mit Keller vergleichen! Von den Erfindungen, die er verschwenderisch allein in dem dünnen Bändchen der „Legenden“ ausstreut, könnte ein Dutzend Märchenerzähler und Kulturnovellisten bequem das Leben fristen. In dem „Grünen Heinrich“ wird der Fülle schier zu viel. Dies Jugendwerk ist ja doch in jedem Sinne „Wahrheit und Dichtung“. Die kümmerliche Öde seiner freudlosen Jugend, sagt Frey, habe er hier in einen herrlichen Wundergarten umgeschaffen. Das ist doch nicht ganz recht: der Wundergarten war eben die Freude auch der wirklich verlebten Jugend, nur daß er damals abseits vom Leben blühte; jetzt aber stellt der Dichter ihn mitten hinein, so daß Erlebnis und Traum, Erinnerung und Phantasie sich zu einer unvergleichlichen via triumphalis gestaltender Erzählungskunst zusammenfinden. Gleich reich, aber mit weiser Mäßigung zusammengehalten, fließt der Strom der Erfindung noch in dem ersten Band der Seldwyler und in den Legenden. „Die drei gerechten Kammmacher“, Kellers Lieblingsstück, sind allein ein Museum voll Kostbarkeiten, in dem der Jungfer Züs hochgelahrte Rede über die Tiere und das köstliche Abenteuer der blau übermalten Wanze gleich wunderbarlich glänzen. Und diese Gleichnisse, die immer über die vorgeführte Welt, als sei es an ihrer Fülle noch nicht genug, noch eine neue malen, wie ein altdeutscher Maler auf den Deckel eines Reliquienkästchens, den sein Heiliger in der Legende trägt, eine neue Legende zeichnet! „Schon als die

beiden andern ihn im Bette zwischen sich nahmen, zeigte sich der Schwabe als vollkommen ebenbürtig und lag wie ein Schwefelholz so strack und ruhig, so daß immer noch ein bißchen Raum zwischen den Gesellen blieb und das Deckbett auf ihnen lag, wie ein Papier auf drei Heringen." Und diese beiden fabelhaft anschaulichen Gleichnisse steigen dabei so organisch aus der Atmosphäre der drei armen Teufel hervor! Oder in den „Legenden" — welche Erfindungen von dem grotesken Ritter „Maus der Zahllose", der sich die aus seinen Nasenlöchern hervorstehenden Haare etwa sechs Zoll lang hat wachsen lassen und in zwei Zöpfchen flechten ließ, die an den Enden mit zierlichen roten Bandschleifen geschmückt waren — bis zu der von Wilhelm Scherer nach Verdienst gepriesenen großartig-symbolischen Scene, wo die neun Musen im christlichen Himmel ihr Lied anstimmen, das hier so sehnsuchtsschwer und klagend klingt, daß Heilige und Propheten, von Erdenleid und Heimweh ergriffen, in unendliches Weinen ausbrechen!

Nach dem überreichen Sommer in Berlin ist dann eine gleich üppige Ernte der epischen Erfindung nicht wieder reif geworden; am flüssigsten strömen die Einfälle noch im zweiten Teil der Seldwyler und dann wieder im „Sinngedicht". Im „Salander" ist die Erfindungsgabe ermattet; auch das, neben der realistischen Darstellung, mag dazu beigetragen haben, daß Keller selbst das Buch verwarf: „Es ist nicht schön! es ist nicht schön! Es ist zu wenig Poesie darin!" Aber bei den älteren Dichtungen hat man den Eindruck, als ob alles, was uns geschenkt wird, doch nur eine volle Bescherung abgeschnittener Weintrauben von einem unerschöpflichen Weinberg seien. So empfand er auch selbst; so sprach er von den unablässig ihm „aufstoßenden Schnurren", die ihn aber belustigten, während den armen Otto Ludwig, der die seinen nicht beherrschen konnte, die „närrischen Possen" eher plagten. Es ist bei Keller auch kein Stellchen so klein, daß sich ihm nicht neue Lebenskeime entringen. Spiegel das Kätzchen soll eine Erfahrung machen, die es von dem gedankenlosen Freßleben bekehrt. Ein anderer Poet hätte etwa erzählt: „Eines Tages fand er einen Krametsvogel, der an seinem Fraß erstickt war". Bei Keller wird das gleich wieder eine kleine bunte Schilderung: „Als er den Krametsvogel nachdenklich zerlegte, fand er dessen kleinen Magen ganz kugelrund angefüllt mit frischer unverzehrter Speise. Grüne Kräutchen, artig zusammengerollt, schwarze und weiße Samenkörner und eine glänzendrote Beere waren da so

niedlich und dicht ineinandergepfropft, als ob ein Mütterchen für ihren Sohn das Ränzchen zur Reise gepackt hätte." Wie dies Bild gleich wieder neue Vorstellungen erweckt! Gleich denken wir an die Vogelmutter, die nun ihr totes Kind vermißt. So kann er sich gar nicht genug thun; wie bezeichnend sind die roten Bandschleifchen an dem Nasenbart! Ob sie einen litterarischen Ursprung haben — sie haben ihn vielleicht, und einen sehr bösen, bei dem französischen Ehrenschalk Brantome —, ob sie rein erdichtet sind, was ändert das? Plagiiert die Natur, wenn sie ein Samenkorn aufgehen läßt, das ein Vogel von weither getragen hat?

Die dritte große Gabe eines echten Epikers ist die Kunst, seinen Schöpfungen bei aller Mannigfaltigkeit eine innere Einheit zu leihen. Daran fehlte es z. B. bei dem erfindungsreichsten Romantiker, bei Brentano. Burleske und ironische Einfälle, tiefe und feierliche Gedanken werden etwa in der Erzählung von Gockel, Hinkel und Gackeleia so nah gepflanzt, daß wir den Eindruck der Notwendigkeit verlieren. Wir wissen alle: nur im Paradisgarten stehen Fichtenbaum und Palme nebeneinander; kein Klima zeitigt beide. Darin liegt E. Th. A. Hoffmanns Kraft, daß er das Groteske und das Ernste, das ganz Singuläre mit dem Symbolischen zu einem eigenen Stil zu verbinden weiß, die bei Tieck, bei Brentano und anderen unverbunden nebeneinander stehen. Bei Keller ist der starke einheitliche Stil nirgends zu verkennen. Am glorreichsten ist er freilich in der wunderbaren Zauberwelt der „Sieben Legenden" durchgeführt; aber auch in Seldwyla hier, in Zürich dort — wie ist alles auf einen Grundton abgestimmt! Die spielerische Zwecklosigkeit der Seldwyler, bei denen der krauseste Kopf am besten gedeiht; die ehrenfeste Solidität des alten Zürich (in den „Züricher Novellen"), vor der alles Unechte abfällt, Buz Falätscher, der den geistlichen und weltlichen Helden, Herr Jacques, der das Original oder seinen Patron spielen will; der Kampf zwischen beiden Arten, zwischen Ehrenfestigkeit und Scheinglanz, im neuen Zürich (im „Salander") — er durchdringt als feiner Äther alle Zwischenräume und läßt keinen leeren Raum. Die Gespräche wie die Erzählungen im „Sinngedicht" haben einen direkt lehrhaften Ton, wie er dem reisenden Forscher am besten bekommt, ein langsameres Tempo; die Experimente wiederholen sich, Gegenstücke werden aufgestellt („Regine" und „die arme Baronin"), während im „Grünen Heinrich" alles in jugendlich unbesorgtem Leichtsinn durcheinanderfliegt:

Ein schrankenloser Leichtsinn soll
In diesem Streit mein Schildknapp' sein . . .
Ich lieb' es, so mir halb bewußt
Am offnen Abgrund hinzustreifen,
Und über mir lass' ich mit Lust
Das Aug' ins grundlos Blaue greifen.

„Man liest und liest und liest sich hinein", sagt Scherer von dem Jugendroman, „und wird gefangen von der seltsamen Welt und ist voll Bedenken und selbst Widerstreben und liest doch weiter und kann nicht aufhören, etwa wie man vor einem vielfächerigen alten Schubkasten voll vergilbter Papiere und halbvermoderter Briefe und Stammbücher und intimer Aufzeichnungen gewöhnlicher und ungewöhnlicher Menschen sitzt und wühlt und wühlt und eine ganze versunkene Gemütswelt nach und nach vor sich aufsteigen läßt." Das ist der Stil des „Grünen Heinrich": eine liebenswürdige, bezaubernde Unordnung, wie sie in dem Schrank eines vielseitig angeregten Künstlers herrschen wird. Und so hat auch jedes der größeren Gedichte von epischer Färbung seinen eigenen Grundton: der mild-trotzige des „Has von Überlingen" kontrastiert mit dem kindlich-unbefangenen des „Narren von Zimmern" oder dem genialen Übermut des „Apothekers von Chamounix".

Wieder aber erwächst die Eigenart jedes einzelnen Werkes organisch aus der gemeinsamen Grundlage einer durchgehenden Stileinheit. Die Unordnung des „Grünen Heinrich" und die Regelmäßigkeit des „Salander", die Ironie der „Leute von Seldwyla" und der Ernst von „Ursula" sind nur Momente ein und desselben Menschenlebens. Was Herder und Goethe und Otto Ludwig vor allem an Shakespeare bewunderten, das bestaunen wir auch bei dem, den Heyse den Shakespeare der Novelle genannt hat: die Einheitlichkeit eines großen durchgehenden Stils, der für die wechselnden Eigentönungen zahlreicher Werke die gemeinsame Grundfarbe bildet.

Kellers Stil zeigt sich zunächst in der Sprache. Sie ist überall kräftig, überall originell. Sie ist keineswegs immer korrekt; Fehler des Autodidakten begegnen so gut wie bei Chamisso oder Kleist. In der Stelle aus den „Kammmachern", die wir vorhin citiert haben, schreibt Keller, „daß immer noch ein bißchen Raum zwischen jedem der Gesellen blieb", und ähnliche Verstöße gegen Logik und Sprachgebrauch sind leicht aufzusammeln. Was thut's? Wer möchte diese in unablässig frischem Strom voll Waldgeruch dahinfließende

Sprache für die pedantische Genauigkeit eines Stifter hingeben? Kellers Wortbildungen sind mit Recht berühmt; immer springen sie aus der Situation hervor, während Johannes Scherr die im Hinterzimmer der Werkstatt gefertigten von Zeit zu Zeit wie Papierblumen an den Kuchen steckt. Worte wie „Haidelführer", „Frauenwähler", „das aufwärts gehörnte Schnurrbärtchen", die sich in den Romanen finden, begegnen in überquellender Fülle vor allem bei dem bequemen Gehenlassen der Briefe; daneben Simplicia aus dem dialektischen Gebrauch wie „äufnen". Die Epitheta, deren Pflege in der deutschen Litteratur eigentlich erst mit Heine beginnt — noch Goethe zog typische Beiwörter den individualisierenden vor —, sind von der gesuchten Paradoxie der Jungdeutschen hinweg zu lebendiger Anschaulichkeit entwickelt: „ein kleines Buch voll hölzerner, blutloser Fragen und Antworten"; „ein schüchternes Zeichen der Hausglocke"; auch die Beiwörter werden gern erneut: „das ziervolle Geschöpf". Sehr beliebt sind die ironischen Diminutiva wie „Ungeheuerchen", „Greislein", „Jährchen", gern durch wohlwollende Epitheta verstärkt: „ich vermißte die guten Weinrestchen meines früheren Standes"; „das küßliche Breitmäulchen"; „ein wackeres Kätzlein"; oder wieder mit seltenerem Beiwort: „ein zieres Weiblein". Man spürt hier die ganze Liebhaberei, mit der der Schöpfer seine zierlichen Geschöpfchen streichelt, und zugleich doch die Überlegenheit, die das Einzelne eben nur als ein kleines Einzelstückchen bewertet. Eine charakteristische Stilprobe aus den „Legenden" zeigt diese „mit Empfindung gesättigte" Eigenart in voller Blüte: „Denn was den Prediger betrifft, so ist er schon da, er steht vor dir, du schwarzäugiges Höllenbrätchen! Und das Kloster ist dir auch schon hergerichtet wie eine Mausfalle, nur daß man ungesündigt hineinspaziert, verstanden? Ungesündigt bis auf den sauberen Vorsatz, der indessen einen erklecklichen Reueknochen für dein ganzes Leben abgeben und nützlich sein mag; denn sonst wärst du kleine Hexe auch gar zu possierlich und scherzhaft für eine rechte Büßerin!" Das „schwarzäugige Höllenbrätchen" giebt den Grundaccord an für die Melodie, mit der der Prediger seine bildhübsche Sünderin fangen will: das Behagen an dem reizenden Fang mischt sich mit der wohlwollenden Superiorität des Bußmeisters über die thörichte Jungfrau. — Doch ist nicht zu leugnen, daß gerade die Liebhaberei für die Verkleinerungsformen, so gut sie psychologisch begründet ist, der Sprache Kellers hin und

wieder etwas Manieriertes zu geben scheint: um so mehr, als die ironischen Diminutiva damals überhaupt Mode waren: Jordan spricht etwa von den „Gefühlchen" der Lyriker, andere von Revolutiönchen oder Thrönchen. Keller selbst hat das in dem kleinen Gedicht „Die Aufgeregten" mitgemacht. Bei ihm ist aber sonst wieder die volkstümliche Grundlage heranzuziehen: die Rede des Volkes liebt diese Formen, besonders auch die behaglich streichelnde Verkleinerung hochgehaltener Dinge: „ein Sümmchen", „ein Weinchen", „ein hübsches Pöstchen". Speciell schweizerisch sind auch die Koseformen mit „Mann": „ein gedankenreicher Katzenmann", „der kinderfrohe Schweizermann"; manchmal, in den Gedichten, stehen sie auch nur zur Erleichterung des Reims: „ein perlbesäter Hindumann", „ein Schattenmann".

Höchst charakteristisch verbindet sich nun mit diesem individuell-volkstümlichen Wortgebrauch ein an Goethe geschulter Satzbau. Kellers Sätze sind fast stets übersichtlich in zwei Hälften geteilt, die sich akustisch genau das Gleichgewicht halten: „Wenn Johannes ein Schneider hätte werden wollen, so wäre er jetzt wenigstens im Besitz einer Nadelbüchse gewesen; sonst verspürte er keinen weiteren Nutzen noch Fortschritt seiner Minnesachen seit dem glückseligen Jagdvergnügen." In älterer Zeit kommen wohl noch künstliche Satzgebilde vor, die an die labyrinthischen Gänge des Papptempelchens der Jungfer Züs erinnern:

> Auf diesen folgte ein stattlicher Mann in Uniform: dieser blickte ruhig, fast schwermütig, aber doch mit mitleidigem Spotte drein, und endlich schloß den Halbkreis, dem Jüngling gegenüber, ein Abbé in seidener Soutane, welcher, wie eben erst aufmerksam gemacht, einen forschenden, stechenden Blick auf den Beschauer richtete, während er eine Prise zur Nase führte und in diesem Geschäft einen Augenblick anhielt, so sehr schien ihn die Lächerlichkeit, Hohlheit oder Unlauterkeit des Beschauers zu frappieren und zu heillosen Witzen aufzufordern.

Später, vor allem im „Salander", sind die Sätze fast durchweg kurz und einfach, ohne die alte Zweiteiligkeit aufzugeben.

Das Hauptkennzeichen des Kellerschen Stils aber ist jener unerschöpfliche Bilderreichtum, dem Vergleich und Metapher nicht gesuchter Schmuck, sondern notwendiger gesteigerter Ausdruck sind. Man kann, um ein Bild des hierin Keller nahekommenden Lessing (dem schon deshalb niemand den Dichternamen absprechen darf) zu gebrauchen, kaum eine Nadelspitze in seine Bücher setzen, ohne herrliche, neue und doch sofort uns vertraute bildliche Ausdrücke zu

treffen. Hier nur ein paar schöne Beispiele: „Indem ich sie so gewaltsam an mich gedrückt und geküßt und sie in der Verwirrung dies erwidert, hatten wir den Becher unserer unschuldigen Lust zu sehr geneigt; sein Trank überschüttete uns mit plötzlicher Kälte . .“ Wird hier die Metapher von dem „Becher der unschuldigen Lust“ nicht zum greifbaren Bild? wie jene Umarmung das Glas zum Überfließen bringt und nun gerade die unschuldige Kühle die jungen Herzen erschauern läßt? Wie oft sind schon die Baumwipfel eines Waldes mit einem Zeltdach verglichen worden! aber wie neu wird der Vergleich, wenn Keller von einem Gehölz junger Birken sagt: „Wie ein leichtes grünes Seidenzelt schwebte die zarte Belaubung in der Höhe, von den schlanken Silberstangen emporgehalten.“ Das wirkt so neu, weil das zarte Buchenlaub, die glänzenden Buchenstämme das Bild anschaulich individualisieren. Keller kann keine Bibliothek beschreiben, ohne die Bücher nach ihrer Art zu malen: „Arm in Arm rauschten und knisterten die Frau v. Sévigné und der jüngere Plinius einher, hinterdrein wanderten die armen Schweizerburschen Thomas Platter und Ulrich Bräcker, der arme Mann im Toggenburg, der eiserne Götz schritt klirrend vorüber, mit stillem Geisterschritt kam Dante, sein Buch vom neuen Leben in der Hand. Aber in den Aufzeichnungen des lutherischen Theologen und Gottesmannes Johann Valentin Andreä rauchte und schwelte der dreißigjährige Krieg.“

Wie diese Verbildlichung für den Dichter, ist die Vorliebe für gnomische Schlußsätzchen für den Pädagogen bezeichnend. Fontane, der die psychologischen Gnomen noch viel mehr liebt, schiebt sie gewöhnlich in den Satz mitten hinein: „Der Gärtner, ein Muffel, wie die meisten seines Zeichens —“. Denn er will nicht belehren, sondern nur nebenbei aufmerksam machen; Keller will belehren. Deshalb schließt er gern einen großen Absatz mit einem solchen „denn“ oder „so“: „So ist jedes Unwesen noch mit einem goldenen Bändchen an die Menschlichkeit gebunden.“ „Eine rüstig Streitbare würde den lebhaften Mann wahrscheinlich zu weiterem Thun gereizt haben; gegen die anmutige Schwäche der zarten Frau aber benahm er sich wie die wahre Stärke; er hütete sie wie seinen Augapfel, that, was ihr Freude gewährte, und blieb nach vollbrachtem Tagewerk ruhig an seinem Herde.“

Ruhig in gesättigter Kraft schreitet die Rede vorwärts. Niemals unterstreicht der Dichter; die Geschmacklosigkeit, durch Sperr-

schrift hervorzuheben — die sich die als Muster der Technik gepriesenen Brüder Goncourt alle Augenblicke gestatten —, hat er sich nach einigen politisch oder didaktisch aufgeregten Stellen der ersten Gedichtsammlung wohl nicht wieder zu Schulden kommen lassen. Vorsichtig und mit Diskretion wird wiederholt; das Scheltwort, durch das Justine Jucundus von sich jagt, wird erst verschwiegen und ausgesprochen erst, als es gesühnt ist, weil es sonst zu schwer wirken könnte. So fest hat der Dichter bei aller scheinbaren Lässigkeit der Anordnung den Faden in der Hand. Und kunstvoll wie der Helmschmuck auf dem Wappen wird zuletzt ein wirkungsvoller Schlußsatz an das Ende jeder Novelle gesetzt. Feierlich lobend tönt die Erzählung von Frau Regel Amrain aus: „Sie selbst streckte sich, als sie starb, im Tode noch stolz aus, und noch nie ward ein so langer Frauensarg in die Kirche getragen und der eine so edle Leiche barg zu Seldwyla". Kurze ironische Nachhiebe beenden die beiden humoristischen Meisterstücke „Kleider machen Leute" und „Der Schmied seines Glückes" — dies wohl die glänzendste Humoreske unserer Litteratur, deren sich Boccaccio so wenig zu schämen brauchte wie Ariost des „Apothekers von Chamounix". Die Unholde der „Mißbrauchten Liebesbriefe" werden mit einem letzten Schub von der Tafel gewischt; ein wirksames Bild schließt das köstlich satirische Genrebild „Die Berlocken" ab. So hebt jedesmal der Ausgang den specifischen Charakter der einzelnen Geschichte noch einmal wirkungsvoll hervor. Der Eingang ist dagegen meist schlicht, chronikartig: eine kurze Datierung, eine etwas ausführlichere Ortsangabe, im zweiten Teil der „Seldwyler" etwas einförmig mehrmals der Name der Hauptfigur lenken kurz und bestimmt auf die Hauptsache hin. Die Gliederung der Einzelgeschichten ist klar und übersichtlich, ohne steif zu sein, und im allgemeinen merkt man schon nach wenigen Sätzen, ob sie einfach oder verwickelt, vielteilig oder aus einem Stück sein wird.

Mit den Mitteln dieser individuell geborenen und eigenartig durchgearbeiteten Sprache nun baut sich Gottfried Keller seine dichterische Welt auf. Und wieder hat seine Welt ihr individuelles Gepräge. Auch das hebt er in jener überaus reichhaltigen Würdigung Jeremias Gotthelfs hervor, wie gewisse große epische Züge und Momente bei dem echten Epiker regelmäßig wiederkehren als die periodischen Sonnenauf- und -untergänge seiner Welt; dahin rechnet er „die behagliche Anschaulichkeit des Besitzes" und jene „Höhe-

punkte in seinen Geschichten, welche immer wiederkehren und immer so neu und schön sind: nämlich jene schweren oder frohen Gänge, welche seine Männer und Frauen thun in das Land hinaus, wenn sie bei Blutsfreunden oder Freunden und Getreuen Rat, Hilfe in der Not oder Teilnahme an ihrem Wohle suchen". Jede naturwüchsige Epik hat solche feste Züge; dahin gehört in der altgermanischen Poesie die Berufung von Ratsversammlungen, in dem alten englischen Roman die Schuldhaft, im französischen das Duell, und bei Fontane die Landpartie. Bei Keller sind sie reich vertreten. Dazu rechnen wir zunächst jene Feste und festlichen Veranstaltungen in wichtigen Momenten der Handlung, die wir schon erwähnten; oder eine Überschau von Heerscharen, fast an die „Teichoskopien" der großen alten Volksepen gemahnend, im Narrenfest des „Grünen Heinrich", in „Dietegen", im „Fähnlein". Echt volkstümlich wie diese Freude an Momenten festlicher Sammlung ist es, daß Keller, wie Frey schon hervorhebt, in seinen Werken so oft und gut schmausen läßt. Auf der anderen Seite weinen wohl bei keinem Autor moderne Menschen so viel und kräftig wie bei dem Zürcher Meister. In beiden Zügen begegnet Kellers eigene Art der des Volkes. Er schmeckte allerdings das leckere Mahl des Schneiders Strapinsky mit Behagen nach, und er brach leicht in Thränen aus und hat das letzte Kapitel des Jugendromans „buchstäblich unter strömenden Thränen geschmiert". Was Gustav Freytag seinen alten Germanen auf Grund der alten Berichte lieh, das floß den heutigen Schweizern Kellers ungesucht zu, weil er eben so ganz „einer aus dem Volk war". Eben dahin gehören andere wiederkehrende epische Momente. Man zankt und schimpft bei Keller mit wahrer Virtuosität, wie in dem alten Waltharíliede; und alle Augenblicke führt das zu Schlägereien. Selbst alte Leute werden noch handgemein, wie die beiden Väter in „Romeo und Julie auf dem Dorfe" oder die Brüder Aegidi und der Schleifer im „Salander"; und hier wie bei dem verzweifelten Ringen der Kammmacher wird dann ein anderes uraltes Motiv der Volksepen erneut: der Kampf der Untauglichen, der Zwerge, Feiglinge oder Greise. — Im Gegensatz zu diesen volkstümlichen und daher auch bei Keller beliebten Zügen werden die im modernen Kunstroman bis zum Übermaß verwandten schriftlichen Hilfsmittel der Erzählung nur sparsam verwandt: Briefe fast nur, wo sie direkt zur Charakteristik der Figuren dienen, wie in den „Mißbrauchten Liebesbriefen",

Tagebücher wohl nur parodistisch, wie in derselben Novelle. Und diese Enthaltsamkeit ist um so höher anzuschlagen, als Keller selbst ein Meister des Briefstils war und in seiner Jugend auch das lyrische Tagebuch mit Traumaufzeichnungen und Gedichtmotiven gepflegt hatte. Aber das Schreiben ist nicht anschaulich genug; als geborener Epiker bringt Keller die Leute lieber persönlich zusammen. Das führt dann zu jenen großen Reden, die Prachtstücke deutscher Beredsamkeit bilden und kaum in einer größeren Erzählung ganz fehlen; ihren Gipfelpunkt bezeichnet Karls wundervolle Ansprache in den „Aufrechten". Keller war auch selbst, trotz aller gewöhnlichen Verschlossenheit, ein Meister der populären Anrede, der schon in München urplötzlich auf dem Stuhl stand und eine Ansprache an die Versammlung hielt. Er besaß auch seinen Anteil an jener kurzen epigrammatischen Toastberedsamkeit seiner Zeit, und nicht viele bessere Trinksprüche werden in der toastfreudigen Schweiz ausgebracht worden sein, als den er beim Jubiläum des berühmten liberalen Theologen Alexander Schweizer (1884) ausbrachte: „Es giebt, wenn ich recht sehe, zwei Sorten von Theologen: solche, die über dem lieben Gott, und solche, die unter ihm stehen. Alexander Schweizer hat immer zu der letzteren Art gehört. Er lebe hoch!" Die Theologen waren freilich sonst nicht gerade sein Fall; und an ihrer leicht zu salbungsvollen Rede reibt er sich gern, es mögen nun Orthodoxe sein oder Liberale. Die Predigten in den „Legenden" sind noch voll gutmütiger Ironie; bösartiger sind die im „Salander" und vor allem im „Verlorenen Lachen" die breite, recht con amore durchgeführte Parodie eines eleganten liberalen Weltpredigers. Nicht nur das Hauptmodell, ein Prediger Lang, auch weitere Kreise der „aufgebrachten Kurie des Freisinns" haben wegen dieser fröhlichen Verspottung eines hohlen Reformphraseurs gegen Keller einen „nachhaltigen Rachekrieg" geführt.

Die religiösen Probleme selbst treten öfters in die Erzählung, und sie selbst werden immer mit gebührendem Ernst behandelt. Vor allem nehmen sie in der Jugendgeschichte einen breiten Raum ein. Die beiden Extreme: der Pietist und der Religionsspötter, treffen wiederholt auch sonst zusammen: in „Dietegen", milder im „Landvogt von Greifensee"; oder der in des Dichters Heimat so verbreitete Pietismus allein in „Ursula", auch in dem dramatischen Fragment „Therese". „Das verlorene Lachen" und „der Apotheker von Chamounix" haben verschiedene Schattierungen

des religiösen Bewußtseins zum Hauptgegenstand der Schilderung. Auch das ist altepische Art; wie die Heldenromane des Mittelalters auf dem religiösen Gegensatze zwischen Christen und „Heiden" aufgebaut sind, so ragen schon in die Odyssee Kontraste hinein wie der der gottesfürchtigen Phäaken zu den gottlosen Kyklopen; und die Schilderung von Kultusgebräuchen gehört zum festen Bestand aller Volksepen.

In das Leben der Einzelnen greifen allgemeinere Schicksale ein, große Unglücksfälle, Prüfungen des Volkes. Wie die Pest im Eingang der Ilias, tritt die Verleumdungsseuche im „Verlorenen Lachen" auf: unheimlich, unwiderstehlich, bei aller Grausamkeit doch eine göttliche Vergeltung. Neben die Kriege treten die großen Erschütterungen des Nationalwohlstandes, die Handelskrisen und großen Bankbrüche in derselben Erzählung, die epidemische Korruption des Beamtentums im „Salander". Man reist in fremde Länder und kehrt verändert heim — ein episches Lieblingsmotiv, das sich verschiedenartigst im „Pankraz" und in „Frau Regel Amrain", im „Narr auf Manegg" und „Salander", wiederholt im „Sinngedicht" benutzt findet; die verschiedene Gestaltung der Gesamtverhältnisse spiegelt sich dann in der Wirkung auf den Einzelnen ab. Dabei wird der eigentlichen Freude am Ethnographischen, die an sich auch gut volkstümlich ist (man denke nur an unsere mittelalterlichen Gedichte von St. Brandan, vom Herzog Ernst) fast nur in dem überhaupt kunst- und schulmäßigeren „Sinngedicht" breiterer Raum gewährt („Don Correa"; „Die Berlocken"). Dagegen werden Eigenheiten von mehr lokalem Gepräge stark und liebevoll ausgemalt, wie an dem Gegensatz zwischen Seldwyla und Goldach oder Ruechenstein. Am liebsten freilich bleibt die Schilderung an noch engeren Bezirken, an Haus, Stube, Gerät haften. Auch Gottfried Keller war kurzsichtig, wie Annette v. Droste und Gustav Freytag; den großen Panoramen, den großen Übersichten eines in Bewegung begriffenen Festzugs merkt man es allerdings nicht an.

Aus dieser Welt steigen nun, wie aus jeder von besonderen Bedingungen umhegten, eigentümliche Charaktere hervor. In der Zeichnung der Hauptgestalten ist freilich der Didaktiker nicht zu verkennen. Fast immer stellt sich die Geschichte als Prüfung eines Charakters auf seine moralische Haltbarkeit dar. Der „Grüne Heinrich" bringt eine Reihe von solchen Prüfungen an einer Person;

das „Sinngedicht" eine Kette von Experimenten an verschiedenen Figuren. Danach teilen sich die Hauptgestalten Kellers fast so einfach ein, wie Ludwig Uhland die des germanischen Epos (in Treue und Untreue) eingeteilt hat: es sind die Zuverlässigen und die Unzuverlässigen.

Die Schlimmen sind fast durchweg dadurch charakterisiert, daß sie einen falschen, täuschenden Schein vor sich hertragen. Die Frauen thun es mit Bewußtsein: es sind kalte, berechnende Koketten ohne Seele: die elegante Lydia (im „Pankraz") und die lächerliche Züs Bünzlin (in den „Kammmachern"), die fromm spielende Violande (in „Dietegen") und die schöngeistig thuende Kätter Ambach (in den „Mißbrauchten Liebesbriefen"). Gern werden sie mit schlichten, gutherzigen Gegenbildern direkt kontrastiert, so in „Dietegen", den „Liebesbriefen", im „Correa". Die Männer dagegen verstellen sich nicht mit Absicht, sondern brennen in einem rasch verlodernden Strohfeuer dahin, an dessen Glut sie selber glauben; so Peter Gilgus in der zweiten Bearbeitung des „Grünen Heinrich", so die Seldwyler alle miteinander, aber auch die ehrlich mißglückenden Heiligen wie Vitalis (in den „Legenden") und Jucundus (im „Verlorenen Lachen"). Doch auch der grüne Heinrich selbst und noch mehr der leichtgläubige Idealist Martin Salander haben etwas von dieser Art, während Herr Jacques (in den „Züricher Novellen") davon geheilt wird.

Es ist wohl nicht anzuzweifeln, daß dieser eigentliche Haupttypus Kellers seine psychologische Wurzel in der Natur des Dichters hat. Keller ist so gut ein Stück Seldwyler, wie Cervantes ein Stück Don Quijote und Swift ein Stück Gulliver war. Trotz aller angeborenen Tüchtigkeit hätte er so gut nach den romantisch-phantastischen Ansätzen der Zürcher und Münchener Jugendjahre scheitern mögen wie John Kabys oder der schließlich doch auch recht im Engen landende Pankraz. Es wird sogar nicht an Leuten fehlen, die in der Thätigkeit des Staatsschreibers von Zürich — mit Unrecht! — „jene krabbelige Arbeit von tausend kleinen Dingen, die man eigentlich nicht gelernt", erblicken, welche Keller für die gealterten Seldwyler aufhebt. Er aber sah eben den Segen des Amtes darin, daß es „weder eine kleine noch eine große Sinekure war", ihn ganz für sich in Anspruch nahm und nachher ihn ebenso ausschließlich seiner litterarischen Thätigkeit überließ. In dieser selbst aber hat jenes Behagen an dem Bosseln und Zurecht-

stutzen der Kleinigkeiten gewiß etwas, was mit freundlicher Selbstironie in die zwecklos spielerische Geschäftigkeit der Seldwyler umgedeutet werden konnte.

Schlimm sind also eigentlich nur die unzuverlässigen Frauen; die unzuverlässigen Männer sind nur schwach. Wirklich böse männliche Charaktere treten nur als Nebenfiguren auf, und wie viel glimpflicher wird selbst der „Landschade“ Louis Wohlwend (im „Salander“) behandelt als das „Ölweib“, die verkörperte Verleumdung (im „Verlorenen Lachen“). Sogar auf den Ausgang der drei Lumpen in der „Armen Baronin“ fällt ein versöhnliches Licht, und nur gegen die „tugendhaften“ Scheusale vom Schlag der Kammmacher ist der Dichter ganz unerbittlich. Dafür wird auf der andern Seite das Gegenbild, die Zuverlässigkeit, die Ehrenfestigkeit am liebsten und schönsten an weiblichen Gestalten gezeigt: Frau Regel Amrain übertrifft noch die sieben Aufrechten, Hansli Gyr (in „Ursula“) oder den biedern Forstmeister (in „Dietegen“) Klara, (in den „Freiheitskämpfern“) noch ihren braven Mann; und wie glänzt die „Salanderfrau“. — Zu dieser Ehrenfestigkeit werden die Männer des Mischtypus durch ihre Erfahrungen erzogen: Pankraz, Jucundus, Salander.

Um diese Hauptfiguren drängt sich nun eine schier verwirrende Fülle von Nebengestalten aller Art, die meist gleich in ganzen Gruppen auftreten. Ihre Aufgabe ist es zumeist, den Helden seinem Schicksal entgegenzuführen, indem sie ihn in seiner Eigenart bestärken, wie die Gäste im Wirtshaus den Schneidergrafen („Kleider machen Leute“), wie Louis Wohlwend und die blödsinnige Schönheit den Salander. Zugleich haben sie aber fast immer auch in sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Hauptfigur, weil sie eben dem gleichen Nährboden entsprossen sind; wie Patroklos eine gewisse Ähnlichkeit mit Achilleus zeigt. So ist das ganze groteske Gefolge der Donna Feniza (im „Correa“) mit ihr verwandt wie eine Hexe mit einem Häuflein böser Geister. Aber dies geht noch weiter. Wie der Erdboden an einer bestimmten Stelle nicht *eine* Frucht oder *einen* Baum hervortreibt, sondern deren viele, so treten auch bei Keller gern die seltsamsten Menschenpflanzen gedoppelt oder gedreifacht auf: die Zwillinge im „Salander“ und ihre Ehefrauen, die drei gerechten Kammacher, der böse Baron und seine zwei Schwäger. Es gilt hier, was Goethe über Rosenkranz und Güldenstern im „Hamlet“ sagt: es müßte eigentlich ein Dutzend sein, denn nur in Gesellschaft bedeuten sie etwas. Sie stellen einen bestimmten Zu-

stand der Gesellschaft vor, die Philistrosität, die Lumpenhaftigkeit, die Unselbständigkeit eines bestimmten Zeitausschnitts, und ihre Vervielfältigung selbst ist ein Symptom für Epochen, in denen Hunderte derselben Infektion erliegen.

Diese Welt Kellers hat ihre eigene Moral, worunter zunächst nichts weiter zu verstehen ist, als gewisse empirische Gesetze der Socialpsychologie; nichts weiter als die Erfahrung, daß ein so gearteter Kreis von Menschen auf bestimmte Lebensäußerungen des Einzelnen in bestimmter Weise zu reagieren pflegt. Mehr hat die Moral bei Goethe auch kaum zu bedeuten: sie überträgt in seine Dichtungen etwa die von ihm im wirklichen Leben gemachte Erfahrung, daß nur Selbstüberwindung zu einem dauernden Glück befähigt. So ergiebt sich für den, der Kellers Dichtwerke aufmerksam liest, die einfache Lehre, daß hohler Schein auf die Dauer nicht bestehen kann. Mag ein falscher Glanz mit noch so viel Kunst aufrecht erhalten werden — es kommt der Augenblick, da Pankraz die „Eselhaftigkeit“ seiner angebeteten Dame erkennt, aber auch der, da er die Thorheit des Schmollens einsieht, mit dem als einem Zeichen inneren Stolzes er sich so lange selbst imponiert hat. — Ebenso kommt die Ehrenfestigkeit trotz aller Bedrängnis schließlich zu Ehren, weil der Moment nicht ausbleiben kann, in dem der Tüchtige gesucht und geschätzt wird, sei es nun ein Krieg oder eine ernste Versuchung der Gemeinschaft. Stoßen der Lump und der Ehrenmann zusammen, so mag jener eine Weile die Oberhand haben, wie der Maler, der des grünen Heinrich Karton stiehlt, oder Louis Wohlwend; am Ende siegt doch der Brave:

> Ein dummer Teufel ist der Schuft,
> Weil er doch der Geprellte ist,
> Wenn ihn ein rein einfältig Herz
> Mit großen, klaren Augen mißt.

Das klingt optimistisch genug und ist es auch und hängt mit der Tendenz zusammen, die Keller so nachdrücklich bekannt hat: daß die Poesie „das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit verstärken und verschönern solle, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie“. Er *will* die Lebensfreude heben; er will die Tüchtigkeit ermuntern, die Lüge einschüchtern. Von einem blinden Idealismus, wie ihn Otto Ludwig den Nachfolgern Schillers vorwirft, bleibt Kellers gesunder Wirklichkeitssinn deshalb noch weit entfernt. Er weiß, daß auch die Schlechtigkeit triumphieren kann.

Wir berufen uns nur auf jene tiefernste Stelle der Schneidernovelle, an deren Wahrheit man alle Tage erinnert wird:

Wenn ein Fürst Land und Leute nimmt, wenn ein Priester die Lehre seiner Kirche ohne Überzeugung verkündet, aber die Güter seiner Pfründe mit Würde verzehrt; wenn ein dünkelvoller Lehrer die Ehren und Vorteile eines hohen Lehramts inne hat und genießt, ohne von der Höhe seiner Wissenschaft den mindesten Begriff zu haben und derselben auch nur den kleinsten Vorschub zu leisten; wenn ein Künstler ohne Tugend, mit leichtfertigem Thun und leerer Gaukelei sich in Mode bringt und Brot und Ruhm der wahren Arbeit vorwegstiehlt; oder wenn ein Schwindler, der einen großen Kaufmannsnamen geerbt oder erschlichen hat, durch seine Thorheiten und Gewissenlosigkeiten Tausende um ihre Ersparnisse und Notpfennige bringt, so weinen alle diese nicht über sich, sondern erfreuen sich ihres Wohlseins und bleiben nicht einen Abend ohne aufheiternde Gesellschaft und gute Freunde.

Indes auch solche Stellen widersprechen Kellers Überzeugung nicht, daß der Bestand der Gesellschaft auf Gerechtigkeit gegründet sei; denn wenn sich die Völker, das Publikum, die Gesellschaft solche Fürsten, Künstler, Tonangeber gefallen lassen, so geschieht eben auch ihnen selbst nur, was sie verdienen. Im Grunde bleibt es also doch dabei, daß für jede Gemeinschaft gilt, was Kellers Geschichtsphilosophie für Völker und Zeiten lehrt: daß der Bestand eines jeden Erfolgs von der Solidität der angewandten Mittel abhängt, daß „jede Erscheinung genau die Dauer hat, welche ihre Gründlichkeit und lebendige Innerlichkeit verdient".

Tragische Ausgänge werden durch diese Auffassung nicht ausgeschlossen, wenn sie auch bei Keller — in entschiedenem Gegensatz zu Heyse und noch mehr zu Storm — die Minderheit der Fälle bilden. Es giebt eben Stellen, die gewissermaßen so verseucht sind, daß sie jedem Verderben bringen, der sich ihnen naht. In Kellers tragischem Meisterwerk, der unvergleichlichen Novelle „Romeo und Julie auf dem Dorfe", die bei der Umsturzdebatte im Reichstag als Prüfstein für das künstlerische Verständnis unserer maßgebenden Politiker ein so betrübendes Ergebnis an den Tag brachte — in dieser reinsten und schönsten Liebesgeschichte unserer neueren Litteratur geht das Liebespaar lediglich an der Schuld der Eltern zu Grunde. Es ist gar nicht daran zu denken, daß Keller in dem erschütternden Ausgang etwa eine Strafe für ungehorsame Liebe oder gar für den ganz berechtigten Steinwurf Salis gegen Marti sehen wollte. Es ist eben das Schlimmste am Schlimmen, daß es über den engen Bannkreis der einzelnen Verschuldung hinausgreift; nun vollends die Kinder werden hier (und auch sonst) gut volks-

tümlich gleichsam als Teile der Eltern angesehen; von deren Unglück fällt ohne weiteres etwas auf sie. Seine gute Moral hat auch das: seid nicht schlecht; sonst werden es noch eure Kinder büßen. Auch das ist alte volkstümliche Anschauung: es wird ja schon im Alten Testament gepredigt.

Daneben fehlt es bei Keller nicht an ausgesprochen didaktischen Stücken, d. h. solchen, die um der Moral willen geschrieben sind, während diese sonst sich nur aus der um ihrer selbst willen geschaffenen Erzählung ergiebt. Dazu gehören schon Novellen wie „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", ein Volksbüchlein über die Erziehung so gut wie Pestalozzis (von Keller sehr hoch gestelltes) „Lienhard und Gertrud", wenn auch von unvergleichlich höherem Kunstwert; und die „Mißbrauchten Liebesbriefe" machen die litterarische Satire, das „Verlorene Lachen" den Kampf gegen (nach Kellers Urteil) ungesunde religiöse Richtungen nahezu zur Hauptsache. Selbst der ganze Salander-Roman streift durch seine fühlbar nationalpädagogische Tendenz bedenklich nahe an die eigentliche Didaktik — viel näher als etwa die doch auch im Kern lehrhaften Romane Freytags und der Luise von François. Dagegen ist in der wunderschönen kleinen Erzählung „Verschiedene Freiheitskämpfer" die Tendenz ganz in die Erzählung aufgelöst. Rein didaktisch sind aber mehrere andere Stücke in den „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen": neben dem Bettags-Mandat und einer kleinen Anzahl ungemein anregender Recensionen und Kunstbesprechungen die kleine Geschichte „Der Wahltag", die kurze, aber starke „Parabel", die an Tolstois grandiose Fabeln erinnert. In geistreich durchdachtem Wechsel läßt der prächtige Aufsatz „Am Mythenstein" die Schilderung der Schillerfeier am Vierwaldstättersee mit Betrachtungen und Anregungen über nationale Kunst, Volksschauspiel und individuelle Dichtung wechseln. Auch den autobiographischen Artikeln fehlt es nicht ganz an pädagogischen Spitzen. Und gerade dadurch erhalten auch diese Arbeiten wie die vielfach lehrhaften Gedichte ihren organischen Platz in der dichterischen Gesamtwelt Kellers.

So zeigt sich Kellers epische Größe, worauf immer wir blicken: in der Anschaulichkeit, in der Unerschöpflichkeit, in der Stileinheit der Schöpfungen, die sich in der Sprache, der Einheitlichkeit des Weltbildes, der Übereinstimmung der Charaktere, der Geschlossenheit der Moral gleich kräftig offenbart. Wir fügen diesen großen

Momenten noch ein kleines, das aber doch sehr charakteristisch ist, bei. Gottfried Keller ist ein wahrer Meister in der Kunst, seinen Figuren (und auch den Örtlichkeiten) Namen zu geben, die, ohne störend deutlich zu sein, uns doch gleich ein ungefähres Vorgefühl von deren Wesen geben. Das ist, wie Gustav Freytag einmal mit Recht bemerkt, eine weder ganz leichte noch ganz unwichtige Kunst, zumal für das Epos. Im Drama mag die Art, wie ein Name von den andern Figuren ausgesprochen wird, mag auch besonders ihr Anblick dem mangelhaft gewählten Namen nachhelfen; in der Erzählung ist der Leser rettungslos dem geheimnisvoll lautsymbolischen Eindrucke des Namens preisgegeben. Man hat für die Erzählerkunst eines modernen Autors gar keine schlechte Handhabe, wenn man zunächst seine Namengebung prüft. Für den Dilettantismus, der in Spielhagens Erstlingsroman trotz aller blendenden Begabung wuchert, sind die unglücklichen Namen nicht wenig bezeichnend. Ein französischer Sprachlehrer soll den ganz unmöglichen Namen „d'Estein" für „Stein" annehmen! Da wohnt ein Dr. Birkenhain in Fichtenau, was doch nur in Possen vorkommen sollte; da führt ein Gelehrter den zwar für ihn ganz passenden Namen „Bemperlein", soll aber von würdigen Pastoren abstammen, deren Würdigkeit durch ihren Vatersnamen auf einmal ausgelöscht wird. — Fontane, der seine Leute vortrefflich kennt, aus der Technik sich aber allzu wenig macht, wählt die Vornamen ausgezeichnet und kann „Irrungen Wirrungen" mit einer wirkungsvollen Konfrontierung der Namen Botho und Gideon beschließen; und wer kann sich das Effi von der Trägerin des Namens wegdenken? Aber auf die Vatersnamen verwendet er nicht die gleiche Sorgfalt. Ein so ironischer Name wie Poggenpuhl führt uns irre, da wir nicht in einen Froschsumpf geraten, sondern in höchste Ehrbarkeit; und so oft der Name Innstetten genannt wird, taucht der Typus eines österreichischen Adeligen auf, wo wir in Effis Gatten den typischen preußischen Landrat sehen sollen. Die eigentlichen „Erzähler" wie Hebel, Holtei, Freytag, Riehl, Rosegger werden sich in den Namen selten vergreifen; ein bedeutender Meister anderer Dichtungsgattungen wird es leicht thun, wie denn an Hebbels unglücklichem „Schnock" gleich der Name vergriffen ist: niemand stellt sich darunter einen starken Kerl vor, viel eher einen schmalen, schwächlichen Menschen wie etwa Freytags Schmock. — Bei Keller ist nun die Namengebung ganz untadlig, so trefflich, daß selbst Gerhart Hauptmann

(im „Biberpelz“) den Effekt nicht glaubte entbehren zu können, den der Name Julian im Munde einer feucht vom Waschzuber kommenden gewöhnlichen Frau, der Schwiegermutter von Salanders Töchtern, macht.

Goethe hat von sich selbst gesagt, daß er die Geschichte der Botanik in sich erlebt habe. Gottfried Keller hat ebenso die Entwickelung der Epik in sich durchgemacht. Im „Grünen Heinrich“ liegt, wie in den frühesten „Romanen“ des Abendlandes, eigentlich nur eine ungebundene Fülle von Abenteuern aufgeschüttet vor, durch die biographische Hauptfabel zum Teil nur lose zusammengehalten. — „Die Leute von Seldwyla“ zeigen einen Fortschritt in der epischen Geschlossenheit. Wohl ist die Form einer fortlaufenden Erzählung aufgegeben; aber die einzelnen Glieder des Novellencyklus schließen sich durch ihre innere Übereinstimmung eng aneinander. Diese Kompositionsform ist typisch für eine bestimmte Stufe in der Weltgeschichte des Romans: sie wird z. B. durch die einzelnen „Tage“ in Boccaccios „Decamerone“ vertreten. Die „Sieben Legenden“ sind durch das gleiche Kunstmittel zu einer Einheit verbunden; aber die Zahlenangabe steigert noch die Geschlossenheit. Sie liegen so niedlich nebeneinander, daß Keller das Büchlein „ein kleines Zwischengericht, ein lächerliches Schälchen eingemachter Pflaumen“ tituliert. Die „Züricher Novellen“ weisen einen weiteren Schritt zur Konzentration auf: der erste Band wird durch eine „Rahmenfabel“ zusammengehalten, d. h. durch eine leichter behandelte Erzählung, in die die anderen eingebettet sind — wieder eine notwendige Entwickelungsstufe des Romans, deren berühmtester Vertreter die Märchensammlung „Tausend und eine Nacht“ mit der Geschichte der Scheherazade ist. Mit größerer Strenge und selbständiger Bedeutung wird die Rahmenfabel im „Sinngedicht“ durchgeführt; die Erzählungen selbst bilden hier gern Paare, besonders deutlich „Regine“, das Mittel- und Hauptstück der Sammlung, und „Die arme Baronin“, aber auch „Don Correa“ und „Die Berlocken“. So werden in indischen Novellensammlungen gern Geschichten von entgegengesetzter Tendenz zusammengelegt. Endlich in „Martin Salander“ ist Keller zu der Form des eigentlichen Romans übergegangen: die ganze Geschichte bildet hier eine fortlaufende Entwickelung. Diese Form mag an sich die höchste sein; für Keller war doch wohl die frühere Erkenntnis zutreffend, daß „diese weitschichtige unab-

fehbare Strickstrumpfform", wie er humoristisch sagt, nicht in seiner Natur liegt. In dem freudigen Sammeln, Ausbauen, Gruppieren lag seine unvergleichliche Stärke; ein folgerichtig aufgeschichteter Roman beraubte ihn seiner besten Möglichkeiten. Aber wie Theodor Storm ward er gleichsam wider seinen Willen von dem der Epik innewohnenden Entwickelungstrieb zu der letzten Stufe epischer Geschlossenheit geführt.

Ebenso hat ihn die starke Strömung der Zeit in diesem letzten Buch auch zu einem Realismus geführt, der ihm sonst — trotz allem Behagen an realistischen Einzelheiten, das z. B. der romantische Idealist Mörike ebenfalls zeigt — durchaus fern lag. Sein eigenes Bekenntnis in jenem Brief an Auerbach widerspricht zu energisch den Bemühungen, ihn zum „Realisten" stempeln zu wollen. Versteht man darunter nichts weiter, als einen Dichter, der „die Wirklichkeit wiedergeben" will, dann paßt es natürlich auf Keller; aber dann paßt es auch auf den Grafen Schack und auf wen eigentlich nicht? Von der Bearbeitung des Stoffes hängt es ab, welchem Lager ein Dichter zuzuzählen ist. Wer genau wiedergeben will, was er gesehen hat, und nichts weiter, wer „die Wahrheit, die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit" bringen will, der ist Realist; wer auf eine bestimmte Tendenz hin dichtet, stilisiert, frei erfindet, der ist es nicht. Man vergleiche nur die Art, wie Keller seine Modelle verwendet, etwa in den „Mißbrauchten Liebesbriefen" das Ehepaar Stahr-Lewald, das Kätter und Viggi zum Vorbild gedient hat, mit der Manier der Goncourt! Nirgends ist Keller ein Realist in dem Sinne, wie Balzac und Flaubert, Turgenjew und Tolstoi, wie Fontane und Gerhart Hauptmann es sind.

Es kommt ja scheinbar nicht viel darauf an, ob man einen großen Dichter einen Realisten oder einen Idealisten nennt; ist er wirklich groß, so wird er keins von beiden ganz sein, und gar bei einem Humoristen, was Keller doch fast in erster Linie ist, muß beides sich berühren. Aber für das Verständnis der litterarhistorischen Entwickelung im ganzen und für das Verständnis einer einzelnen bedeutenden Erscheinung ist es nicht gleichgültig, wohin die Haupttendenz weist. Eine rückschauende Proselytenmacherei droht heute jeden bedeutenden Autor für den Realismus einzufangen und verwischt damit die Gegensätze und Fortschritte der Entwickelung so bedenklich, wie nur irgend eine schöngeistige Litteraturmalerei es

thun kann, die überall nur „Schönheit" sieht. Wenn Goethe und Keller und gar Grillparzer Realisten heißen sollen, so muß die neueste Entwickelung der Litteratur als völlig überflüssig, müssen Fontane und Hauptmann als ziemlich verdienstlos angesehen werden und all dies glauben wir nicht, weil wir eben den eigentlichen Realismus für eine moderne Entwickelung halten.

Als Epiker hat Gottfried Keller klassische Bedeutung. Was er sonst dichtete, tritt so stark daneben zurück, wie etwa Shakespeares Thätigkeit außerhalb des Dramas. Auch im Drama ist Gottfried Keller ein Bewunderer Schillers, wie vor allem der prachtvolle Aufsatz „Am Mythenstein" (1859) mit seinen Betrachtungen über nationales Drama und Neubelebung der Bühne lehrt. Er selbst hat sich besonders in der Berliner Zeit viel mit dramatischen Plänen getragen. Über das erste Stadium kam nur ein fragmentarisches Trauerspiel heraus: „Therese" (1851), in Heidelberg entworfen, von mancherlei Skizzen umgeben. Man kann Kellers Biographen zugeben, daß ein Strom von Poesie durch die beiden Aufzüge flute, die allein ausgeführt sind, kann auch die nächtliche Gartenscene bewundern; daß aber diese langen lyrischen Berichtmonologe, die ungeschickten Mitteilungen der Elisabeth, die epigrammatisch zugespitzten Spottreden des „gemütlich-schalkhaften" Jakob irgend welche dramatische Anlage verrieten, kann ich nicht finden.

Viel origineller und bedeutender ist Keller als Lyriker. Wenn er in jenem Aufsatz vom Mythenstein klagte: „Ein grauer Strichregen allzeitig gleichmäßig geschickter Versenmacherei, verdrießlich und fast eintönig, bedeckt das Land" (1860), so enthält dieser Tadel zugleich eine vollkommene negative Charakteristik seiner eigenen Gedichte: sie sind alles eher als grau, verdrießlich und eintönig — aber gleichmäßig geschickt gemacht sind sie auch nicht. Neben einzelnen Liedern, in denen eine wunderbare Melodie der Sprache erklingt (wie „Winternacht" und „Jugendgedenken"), begegnen recht zahlreich harte, schwerflüssige Rhythmen, denen man es anhört, daß sie aus Prosa erst in Verse übersetzt sind; und jene melodischen Strophen selbst haben oft harte, ungefüge Nachfolge. Die Jugendgedichte zeigen gelegentlich Heines, selten Freiligraths Einfluß in der Form, die späteren nur noch den des Volksliedes, das in den „Alten Weisen" und der ergreifenden (slavischen Liedern nachgebildeten) „Klage der Magd" sehr glücklich nachgeahmt ist.

Oft begegnet der Fehler, daß eine Form oder ein Motiv zu oft wiederholt oder zu lang ausgesponnen wird — ein Fehler, der unserem Epiker nur da nahe lag, wo er das Gebiet seiner sicheren Herrschaft verließ. Gerade wo er ganze Reihen bildet, in Sonetten, in Liebesliedern, in halbepischen Cyklen, zeigt sich bald eine formelle Ermüdung: die Versglieder werden steif, die Reime trivial. Im ganzen ist die äußere Seite von Kellers Lyrik nicht allzu glücklich. Die Lyrik ist einem Autodidakten leicht gefährlich: bald singt er zu leicht, indem er nur Echo gehörter Klänge bringt, bald zu schwer, weil er sich in die Tradition der Form nicht hineinfindet. Bei Keller zeigt sich ausschließlich das letztere. Die Sprache ringt mit dem Stoff, und nicht immer siegt sie; zuweilen, wie in dem „Schöngeist" oder dem „Berliner Weihnachtsmarkt", steckt der Inhalt an allen Ecken und Enden störend Kopf und Finger unter der Versdecke hervor. Dem Erzähler, der sich aufhalten kann, wo er will, ist die gebundene Marschroute des Gedichts wie die des Romans im Wege; sehr oft zerfällt das Lied ohne Einheit in ein loses Geröll sich stoßender Strophen, wie in den meisten Nummern der „Feueridylle", in denen fast nur das schöne Gedicht vom Apfelbaum innere Geschlossenheit zeigt. Nur die Gedichte, die aus der Rolle einer bestimmten, vom Dichter erschauten Figur herausgesungen sind, wie der vortreffliche „Parteigänger" oder der kräftig satirische „Apostatenmarsch", haben innere Einheit.

Nun zeigt sich freilich ein anderes Bild, wenn wir diese Lyrik statt auf die Form vor allem auf den Inhalt hin ansehen. Der beste Teil ist da sicherlich der, der dem Epiker gehört. Eigentliche Balladen hat Keller merkwürdigerweise erst im angehenden Alter gedichtet; dann sind freilich Perlen wie der „Has von Überlingen" und „Der Narr des Herrn von Zimmern" entstanden. Nächstdem stehen die Festlieder am höchsten, nicht nur die eigentlichen Gelegenheitsgedichte, sondern auch solche einer rein persönlichen Festlstimmung. So enthält das sonst auch wieder in Kügelchen zerrinnende Gedicht „Die Zeit geht nicht" die herrliche Strophe:

> An dich, du wunderbare Welt,
> Du Schönheit ohne End',
> Auch ich schreib' meinen Liebesbrief
> Auf dieses Pergament.

Gern sind die Festlieder didaktisch, wie auch erzählende Dichtungen: der „Schütz im Stichfieber" schließt prosaisch mit einer

Moral, der „Festzug in Zürich“ malt wieder Kellers Ideal aus: ganze Männer, die in toller Lust und rettender That gleich tüchtig ihren Posten ausfüllen. Dagegen bleibt seine direkt didaktische Lyrik stark hinter der vieler Zeitgenossen zurück; die Epigramme sind nicht scharf genug geschliffen, die Strafgedichte wie „Die öffentlichen Verleumder“ und „Die Nacht im Zeughause“ laufen mit so viel Behagen einen weiten Weg, daß sie erschöpft und matt ans Ziel kommen. Sehr schöne Stücke trifft man unter den Naturliedern. Die Schilderung einer Landschaft als Seelenstimmung ist gerade in älteren Liedern (wie „Stille der Nacht“, „Unter Sternen“ und dem köstlichen „Abendlied“) mit zarter Bestimmtheit hingezeichnet. Aber später hält es der Dichter dabei nicht aus. Auf ein kurzes, prägnantes Naturbild, wie es etwa der von Keller liebevoll gelobte aargauische Dichter Rudolf Tanner (1794—1849) hinwarf, läßt er in der „Wochenpredigt“ eine lustig lehrhafte Anekdote folgen; oder die Naturstimmung wird ganz in die Handlung aufgelöst, wie in der prächtigen Idylle „Waldfrevel“. — Politische Poesie nimmt überall einen breiten Raum ein, mehr angreifend in der ersten, verteidigend, didaktisch schützend in der letzten Sammlung.

Die letzte Sammlung brachte auch zum erstenmal den „Apotheker von Chamounix“ an das Licht der Öffentlichkeit. Es ist ein wundersames Produkt, in der ersten Hälfte eine romantische Tragikomödie, in der zweiten eine sehr geistreiche Litterarsatire. Die Prachtscene, wie der tapfere Lessing mit dem Eisenhaken in das Schimmelmeer schlägt, gehört zu Kellers genialsten Erfindungen. Das ganze kleine Epos aber, unter dem Eindruck von Heines „Romanzero“ entstanden, lehrt in seiner Art dasselbe wie die „Leute von Seldwyla“: daß aller Dilettantismus, alles hohle Scheinwesen, mag es sich noch so breit spreizen, schließlich zu schanden wird und nur die Tüchtigkeit ausdauert. In Heine, dem litterarischen „fanfaron de vice“, hatte Keller den künstlerischen Ernst und das Genie immer anerkannt; aber das Gedicht sollte über ihn hinaus zu Lessing führen, um schließlich in einer Apotheose Schillers zu gipfeln. Denn dieser Lieblingsheld des Zürcher Meisters vertrat ihm typisch die unsichtbaren Hüter aller tüchtigen und gedeihlichen Geistesarbeit: „das Gewissen und die Kraft“. Sie waren auch die Schutzgeister seines Lebenswerkes, und wohl mag man ihm die Worte nachrufen, die er dankbar seinem Freund Baumgartner, dem Komponisten seines Schweizer Vaterlandsliedes, über das Grab sang:

Mit dem Vaterland und allen Freien
Ging er stets dem goldnen Licht entgegen;
Freiheit, Licht und Wohlklang, diesen dreien
Galt der Takt von seines Herzens Schlägen.
Was er that, das that er recht mit Fleiß,
Und beim Schmieden war sein Eisen heiß.

Unter der Ägide dieser Schutzgeister ist der „grüne Heinrich“, das verbummelte Genie, zu dem großen Künstler, dem großen Weisen, dem großen Erzieher seines Volkes geworden. Das Gewissen und die Kraft schufen ihn zu einem der originellsten Meister um, die unsere Litteraturgeschichte kennt. Natürlich hat auch er gelernt: viel von Goethe, dem seine Kunst ungleich mehr verdankt als dem seinem Herzen näher stehenden Schiller. Aber auch Heine hat nicht nur auf seine älteste Lyrik gewirkt; die Revolutionsdichter haben ihn angeregt; an den Einfluß Feuerbachs und Hettners muß nochmals erinnert werden. Überschätzt scheint mir die Beziehung Kellers zur Romantik, die über den „Grünen Heinrich“ kaum hinausreichen wird, das Märchen von „Spiegel dem Kätzchen“ noch ausgenommen; und auch der „Grüne Heinrich“ steht doch vor allem unter dem Zeichen Goethes und des „Wilhelm Meister“. Die eigentlichen Jungdeutschen liebte er nicht, und vor allen Gutzkow war ihm, wie allen ernsten Künstlern der Zeit, innerlichst zuwider; er schalt seine „Sprach- und Stilverderberei“; er fand den äußersten Gegensatz zu seiner eigenen hohen Auffassung des Schriftstellerberufes in diesem Litteratenleben.

Aus Ihrer Schilderung, schrieb er (1875) an seinen und Hebbels Bewunderer Emil Kuh, wird aufs neue klar, wie schrecklich es ist, wenn ein Mensch als unreifer Junge, von der Schule weg, unter die Litteraten geht und bis ins Alter hinein ohne Aufhören, ohne Ausruhen, ohne eine Pause und Zeit anderer Beschäftigung fortschriftstellert und fortschustert, immer auf dem Marktplatz stehend oder sitzend, wie eine grau gewordene Hökerin, die ihren vierzig- oder fünfzigjährigen Eckplatz hat gleich links neben den Fischhändlern.

Die prächtige Briefstelle giebt nebenbei denen Antwort, die über Kellers späten Beginn der schriftstellerischen Laufbahn und über die staatsschreiberliche Pause allzusehr jammern.

Dagegen kann der Einfluß seines großen Landsmannes Jeremias Gotthelf nicht leicht überschätzt werden. Vor allem hat Keller freilich an ihm negativ gelernt; wie Goethe von Linné bezeugt, eben indem er ihn fortwährend zum Widerspruch aufregte, habe er ihn mächtig gefördert. Wenn der große Humorist ein Realist

im eigentlichen Sinne nicht geworden ist, mag gerade Gotthelfs Beispiel abschreckend mitgewirkt haben. Aber das Echt-Epische des großen Realisten, der große Zug, die (freilich in Ton und Art übertreibende) pädagogische Tendenz brachten in dem Schüler, der ihn widersprechend bewunderte, verwandte Züge zur Reife.

In der gesunden kräftigen Lebensauffassung, in der Abwehr falscher Romantik, in der Selbständigkeit der Entwickelung berührt sich mit Gottfried Keller ein anderer Großer, der sonst fast in jedem Punkt zu ihm einen Gegensatz oder, besser gesagt, eine Ergänzung bildet: Theodor Fontane (1819—1898). Wie der Schweizer vor allem Erfinder, so ist der Märker fast ausschließlich Beobachter. Will jener zumeist lehren, so treibt diesen vor allem eine unerschöpfliche Lust zu lernen. Kellers Phantasie schweift durch alle Zeiten; Fontane ist nur in der Neuzeit zu Hause. Keller ist ein großer Vollender; Fontane ist ein großer Bahnbrecher.

Fontane ist der erste konsequente Realist der deutschen Litteratur. Viele begannen als Realisten, um dann in idealistische Bahnen einzulenken; so vor allem Schiller und Goethe, so neuerdings Otto Ludwig und Gerhart Hauptmann; andere sind aus dem Idealismus heraus bis in den Überschwang des Naturalismus geraten, so Georg Büchner und eigentlich auch Christian Grabbe. Fontane war (im litterarischen Sinn!) nie Idealist und nie Naturalist; er ist immer ein klarer und fester Realist gewesen und geblieben.

Theodor Fontane (geb. 30. Dezember 1819) ist der klassische „Berliner" der deutschen Litteratur, wenn er auch in Neu-Ruppin in der Mark geboren und erst dreizehn Jahre alt nach der Hauptstadt gekommen ist, wenn er auch von väterlicher und mütterlicher Seite von Hugenotten abstammt. Er ist der klassische Berliner, wie Raimund der klassische Wiener ist; er und nicht der enge dürftige Nicolai.

Fontane besitzt die wunderbare Ironie des Berliners — eine Ironie, die, so paradox es klingt, naiv ist; denn sie ist nichts als der unwillkürliche Zweifel an der daneben ebenso naiv auftretenden „Überheblichkeit", wie Fontane oft und gern sagt. Sicherlich liegt dem Berliner ein gewisses Überlegenheitsgefühl nahe. Er gehört einer Stadt an, die im Kampf gegen lauter Antipathien groß geworden ist — Antipathien der Regierung und des Junkertums, der Dichter und der konkurrierenden Großstädte, fast möchte man sagen Antipathien auch der Natur, die die Spreestadt so karg

bedachte. In diesem steten Kampf hat Berlin gesiegt, und das liegt noch heut jedem Berliner in den Knochen. Auch Fontane, der seinen Freund Lepel zum Organ der eigenen Selbsterkenntnis macht: „Ja Fontan, du orakelst da mal wieder los. Das macht, du hast einen merkwürdig naiven Glauben an dich selbst und denkst immer, du weißt so ziemlich alles am besten. Aber ich kann dir sagen, hinterm Berge wohnen auch noch Leute." Dies stille Gefühl der Superiorität hat der Berliner aber eben erst im Kampfe erworben, und deshalb kennt er im Grunde ganz genau auch seine Grenzen. Niemand kann das schlagender ausdrücken als wieder Fontane selbst: „Von meiner Unausreichendheit, meinem Nichtwissen tief durchdrungen, sah ich doch deutlich, daß — kaum zu glauben! — das Nichtwissen der anderen wo möglich noch größer war als das meinige. So war ich bescheiden und unbescheiden zugleich." Das ist der Berliner, wie er im Buch steht! Er kennt seine Schwächen recht gut; aber er nimmt, da er mit ihnen doch gesiegt hat, in aller Naivetät als ausgemacht an, daß er unter den Blinden noch immer der Einäugige sei. Und hierin liegt das eigenartige „cachet" der Ironie Fontanes.

Fontane ist aber nicht nur der rechte Berliner — er ist der erste eigentliche Großstädter in unserer Litteratur, wiederum, obwohl er aus Neu-Ruppin stammt. Schwache Ansätze dazu fanden wir bei Willibald Alexis; aber Fontane hätte sich nie, wie dieser, in einer thüringischen Kleinstadt eingraben können. Er hatte einmal den Plan, nach Schmiedeberg überzusiedeln; aber er gab ihn bald auf. Für ihn war wie für Hebbel die große Stadt Lebensbedürfnis. Aber Hebbel brauchte Wien nur um der geistigen Aristokratie willen; Fontane brauchte die ganze Großstadt. Und es ist auch ganz in der Ordnung, daß die Werke Fontanes die erste volle Blüte der im „Reich" noch so jungen Großstadtkultur sind.

Denn über jener oft unerfreulichen Ironie des Großstädters darf man doch das Gute nicht übersehen. Durch angeborene Extrageschleitheit hat dieser freilich seine Stadt nicht groß gemacht; aber durch unablässige Arbeit. Fontane sagt sich auch als „bestes Erbstück von der Mutter her" — die Berlinerin war — einen „Hang nach Arbeit und solider Pflichterfüllung" nach. Wir dürfen es den Großstädtern, dürfen es insbesondere den Berlinern nachsagen, daß sie ihn besitzen. Auf dem Land, in kleineren Städten geht in läßlicheren Verhältnissen die Straffheit leicht verloren, deren der

Vorwärtsmarsch nun einmal nicht entraten kann. Die Großstadt aber ist eine Armee; jeder marschiert in Reih und Glied, so eng eingezwängt, so genau an die Haltung der Nachbarn gebunden, daß es nur zweierlei giebt: tüchtig mitmarschieren — oder marode zurückbleiben. Fontane hat allezeit für die Marschierenden alle Sympathie gehabt. Er liebt die Armee, wie er die Großstadt liebt: als Waffe der vaterländischen Entwickelung, als Symbol der Disziplin bei allem „inwendigen Räsonnieren"; und hierin berührt er sich mit Gottfried Keller, weil beide Patrioten sind vom Scheitel bis zur Sohle. Nun ward aber bei Fontane diese Empfindung durch die Zeitverhältnisse noch gesteigert. Wiederholt hat er betont, wie unsolid die „gute alte Zeit" war, in der er aufwuchs: „Die Scheidung in echt und unecht, in recht und unrecht, in anständig und unanständig hatte damals noch nicht stattgefunden; alles, mit verschwindenden Ausnahmen, war angefleckt und angekränkelt . . . In dem entschiedeneren Abschwenken (namentlich auch auf moralischem Gebiete) nach rechts und links hin erkenne ich den eigentlichsten Kulturfortschritt, den wir seitdem gemacht haben." Er mag hier zu sehr verallgemeinern; uns geht hier nur an, was er in seiner Umgebung beobachtete:

> Ich war unter Verhältnissen großgezogen, in denen überhaupt nie was stimmte. Sonderbare Geschäftsführungen und dem entsprechende Geldverhältnisse waren an der Tagesordnung. In der Stadt, in der ich meine Knabenjahre verbracht habe — Swinemünde —, trank man fleißig Rotwein und fiel aus einem Bankerott in den andern, und in unserem eigenen Hause, wiewohl uns Katastrophen erspart blieben, wurde die Sache gemütlich mitgemacht, und mein Vater, um seinen eigenen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, kam aus der „Bredouille" nicht heraus. Trotz alles jetzt herrschenden Schwindels möchte ich doch sagen dürfen: die Lebensweise des mittelguten Durchschnittsmenschen ist seitdem um ein gut Teil solider geworden.

Man sieht: Seldwyla lag nicht nur in der Schweiz; und für Fontane wie für Keller ward aus eigenen Erfahrungen heraus — denn, wie Fontane sagt, man braucht nicht alles an sich selbst, man kann auch an anderen erleben — die Schilderung zweifelhafter Charaktere ein Lieblingsmotiv. Seine Lieblingsfiguren sind, wenn man so sagen darf, nach inwendig gewandte Seldwyler. Schach von Wuthenow renommiert nicht mit Uhrgehängen und elegantem Zollstab, aber er täuscht sich und anderen den Glanz einer falschen „Kavaliersehre" vor; Gordon (in „Cécile"), hält nicht, was er sich selbst versprach, was andere von ihm erwarten durften;

Frau Jenny Treibel prunkt sich und anderen eine Sentimentalität und Vorurteilslosigkeit vor, die bei der ersten Probe brüchig werden. Überall Selbstbetrug über den inneren Wert, wie bei Keller über die äußere Brauchbarkeit; überall am Schluß ein Bankerott. Wogegen die anspruchslose Bravheit der absolut nicht „blendenden" alten Tanten, die zu Fontanes Lieblingen gehören (in „L'Adultera", „Schach von Wuthenow", „Unwiederbringlich"; in etwas anderer Nuancierung schon in „Vor dem Sturm"), aushält. Aber Fontane ist trotz dieser gesunden und, wenn man wünscht, philiströsen Moral keineswegs ein Verächter seiner „Blender"; im Gegenteil, er liebt sie. Graf Holk (in „Unwiederbringlich") ist ihm sicherlich ans Herz gewachsen, und an Frau Jenny Treibel hat er mindestens so viel Spaß wie Keller an dem „Schmied seines Glückes". Denn bei aller durch frühreife Beobachtungskraft fast in der Kindheit erworbenen festen Moral ist Fontane doch zugleich ein Enthusiast für die liebenswürdige Täuschung berückender äußerer Formen; Demokrat in der Weltanschauung, ist er ästhetischer Aristokrat, wie Ferdinand Lassalle, wie Henrik Ibsen. Der Sohn der strengen, tüchtigen, aber herben Mutter, ist er zugleich der Sohn des haltlosen, auf den Schein angelegten, aber entzückend liebenswürdigen Vaters. Die Eltern lebten nicht glücklich miteinander. Wohl waren beide von französischer Abstammung — es ist merkwürdig, wie stark in dieser Zeit die fremde Beimischung in unserer Litteratur hervortritt: neben Fontane haben Luise v. François, Otto Roquette, Emanuel Geibel französisches Blut in den Adern, Sallet böhmisches, Theodor Storm polnisches. Aber der Vater war mit starkem Atavismus ganz und gar der lebhafte, moralisch wenig bedenkliche Südfranzose der „guten alten Zeit", die Mutter war durch die preußische Schule gegangen. In dem Buch „Meine Kinderjahre" (1894), einer unserer köstlichsten Autobiographien, hat Fontane beide geschildert mit einer tapferen Ehrlichkeit, bei der auch die Liebe nicht zu kurz kommt, aus der man aber doch ersieht, wie früh er (gleich dem jungen Goethe) die Eltern vergleichen und abwägen lernte. Sein Urteil entscheidet überwiegend für die Mutter, die gegen den Leichtsinn des Vaters für „Reputierlichkeit" und Wohl des Hauses einstand; sein Herz ist doch mehr bei dem Vater, den er mit wunderbarer Greifbarkeit hinstellt. Denn bei all seinen Mängeln hatte dieser eins, was der strengen Mutter fehlte: überströmende Herzensgüte.

Und damit kommen wir zu einer weiteren Eigenschaft unseres

Großstädters. Was hätte dem Berliner in seinem harten, Jahrhunderte dauernden Kampf alle Tüchtigkeit geholfen, wenn in diesem von der Natur so wenig begünstigten Lande ihm auch noch die innere Sonne gefehlt hätte? Die Ironie und auch der Zwang des Kampfes machten sie oft unsichtbar; gefehlt hat sie nie. Es ist kein Zufall, daß die großen katholischen Prediger der Wohlthätigkeit wie Franz von Assisi, Filippo Neri, Franz von Sales, gerade von größeren Städten, Florenz, Rom, Paris, ausgegangen sind. Eine bestimmte Höhe der Herzensgüte wird von den Versuchungen und Erfahrungen der großen Stadt sicherer geprüft und gereift, als von Plätzen, an denen die Not und die Sünde nicht so grell hervortreten. Hier lernt man im Bewußtsein der allgemeinen menschlichen Schwäche nicht bloß verzeihen, sondern auch lieben. Hier hat es Theodor Fontane gelernt. Der Pharisäismus warf ihm deshalb „laxe Moral“ vor, wie die Kleinstadt sie den Großstädtern vorzuwerfen liebt; wir sahen, wie wenig das seine Lebensanschauung und seine Lebensführung trifft. Aber er war nicht der Mann, den ersten Stein zu schleudern. Nicht umsonst spielt in seinem ersten Ehebruchsroman, „L'Adultera“, das Tizianische Bild „Christus und die Ehebrecherin“ eine symbolische Rolle.

Fontanes Großstädtertum malt sich endlich sehr charakteristisch auch in seinem Verhältnis zur Natur. Er ist ein großer Reisender. Kaum hatte er seine Lehrlingsjahre als Apotheker in Berlin, Dresden und Leipzig beendet — zur selben Zeit, in der auch sein großer Zeitgenosse Henrik Ibsen hinter dem Ladentisch in der Apotheke stand —, als ihn ein günstiger Zufall nach England führte (1844). Die Reise wurde für ihn bestimmend: für den Ton und Charakter seiner Balladendichtung wie für seine Auffassung mancher politischer Probleme. Er wiederholte sie bald (1852 und 1855—59); und seine ersten Prosabücher schildern diesen Aufenthalt („Ein Sommer in London“ 1854; „Jenseits des Tweed“ 1860). Und schon in der ersten dieser Schriften bricht er in das bezeichnende Geständnis aus: „Was einzig und allein dauernd dem Menschen genügt, ist nur immer wieder der Mensch. Nichts ermüdet schneller als die sogenannte „schöne Natur“; wie Guckkastenbilder müssen ihre Zauber wechseln, wenn man sie überhaupt ertragen soll.“ Der „Sommer in London“ erzählt überhaupt fast nur von den Engländern; „Jenseits des Tweed“ giebt breitere Landschafts- und besonders Architekturbilder, aber wo es irgend geht, läßt er Aus-

sichten und Schloßtürme stehen, um Anekdoten aus der schottischen Geschichte zu erzählen. Und hier erwacht ihm beim Anblick der schottischen Seen und Wälder die Sehnsucht nach der Heimat. Ein Columbus der märkischen Landschaft — deren Prophet Alexis gewesen war — durchzieht er die Heimatprovinz und schreibt seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1862—1881), denen dann noch als Nachtrab die „Fünf Schlösser" folgten (1868). Es ist ein Hauptbuch, reich an kräftigen Schilderungen und individueller Auffassung der Landschaft; den Hauptwert giebt ihm doch die Vorführung des märkischen Adels (mit Einschluß der „landed gentry", der altsässigen Gutsbesitzerfamilien). Dabei liegt es ihm fern, diese Geschlechter, wie es etwa Gregorovius gethan hätte, aus diesem Boden hervorgehen zu lassen; seinem realistischen Sinn sind sie es vielmehr, die dieses Land geschaffen haben. Und mag er sich, hier wie in den Romanen, noch so gern auf dem Lande aufhalten — Hauptstadt und Hof stehen doch immer im Hintergrund und werden gern für die Haupteffekte reserviert. Denn die menschliche Natur bleibt ihm doch immer interessanter als alle „schöne Natur". Hier sind Klüfte und Abgründe von aufregenderem Reiz als im Gebirge; hier beobachtet man Licht- und Schattenspiele von eigenartigerer Wirkung als im beglänzten Wald; hier lassen sich großartige Monotonie und lebhafter Wechsel besser studieren als an Meer und Fluß. Auch in dieser mit den Jahren immer stärker hervortretenden Vorliebe für die ausschließliche Menschenschilderung ist Fontane echt modern. Gelehrt hatte schon Pope, der Mensch sei der eigentliche Gegenstand für alle menschliche Wißbegier; Goethe hatte es citiert; in dem naiven Fanatismus, mit dem Fontane es durchführt, ist er ein Neuerer. Sicherlich geht er oft zu weit und macht zuletzt (in „Frau Jenny Treibel") die Natur zu sehr zur bloßen Requisitenkammer der Handlung; aber so ungeheuer viel ist noch am Menschen zu entdecken, daß dieser Überschwang so verzeihlich ist, wie zur Zeit Rousseaus die Abkehr von dem Menschen mit seiner Qual. Denn jene blendende Buntheit der Erscheinungen, in die die ganze Zeit verliebt ist — wo zeigt sie sich reicher als in der Menschenwelt? Damit ist Fontane auch ein Vorläufer Nietzsches mit seiner fanatischen Freude am Leben als einer unerschöpflichen Gelegenheit zum Studium der Psychologie.

Er hat sie nie versäumt. Er hat schon seine Eltern eifrig studiert, dann seine Lehrherren und Freunde. In Berlin ward

er in den „Tunnel“ eingeführt und wetteiferte mit Strachwitz in der Balladendichtung; aber während die andern dort nur die Wirkung ihrer Poesien beobachteten, untersuchte er unermüdlich die merkwürdigen Menschen selbst, mit denen er da zusammensaß, Ministeraspiranten und halbverbummelte Genies, pedantische Schulmänner und frivole Journalisten. Er hat seine Beobachtungen in dem für das Verständnis der vierziger Jahre unschätzbaren Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das litterarische Berlin um 1840—60“ (1885) niedergelegt, nachdem er sie schon für den Dichterklub „Castalia“ in seinem ersten großen Roman benutzt hatte. Wir können da sehen, wie früh seine erstaunliche Menschenkenntnis gereift war. Fast alle Probleme, die ihn später beschäftigten, erwuchsen ihm hier schon aus dem Studium der Blender und Propheten, der philiströsen Arbeiter und der „überheblichen“ Kritiker im Klub. Ein Problem aber ging ihm mit besonderer Schärfe auf: das der socialen Klassen. Dichter aus dem alten Adel wie der Schlesier Strachwitz und besonders die Märker Lepel und Merckel verkehrten dort auf dem Fuß völliger Gleichheit mit dem Apothekerssohn; kam er aber in ihre Familienkreise, so wiederholte sich die Erfahrung einer unwillkürlichen Sonderung der Elemente, die schon sein Vater mit den Swinemünder Edelleuten gemacht hatte. Aber diese Erfahrungen verletzten ihn weniger, als sie ihn interessierten. Wie steht es mit dem preußischen Adel? mit dem Bürgertum? Ihre Berührungen werden ein Hauptthema zumal der älteren Romane. Mit dem Arbeiterstand hat er sich nicht beschäftigt; keine persönlichen Erlebnisse führten ihn zu diesem Problem. Nur die „Dienstbotenfrage“ wird im „Stechlin“ leise gestreift.

Auch Fontane verleugnet nicht die historisch-politische Tendenz. Wie viel von den Ansprüchen des „historischen Adels“ und des liberalen Bürgertums besteht noch vor der Kritik der Gegenwart? das ist geradezu das Thema von „Schach von Wuthenow“ und „Stine“, von „Frau Jenny Treibel“. Aber er ließ sich nicht, wie der liberale Monarchist Freytag oder der ziemlich radikale Republikaner Keller, von einer bestimmten Grundanschauung leiten, sondern von dem Zweifel, von der Wißbegier. Wie Hebbel gehört auch Fontane zu den modernen Pfadfindern der „experimentellen Poesie“, ohne daß ihm doch deren doktrinäre Schwächen anhafteten. Er stellt den Edelmann oder die Kommerzienrätin vor das Problem einer „Mésalliance“ — und sieht nun mit ruhigem Forscherblick zu, was daraus wird.

Ein eigentlicher Politiker ist Fontane nie gewesen. In den Jünglingsjahren hat er natürlich, wie jeder poetisch veranlagte junge Mann jener Tage, Herwegh und Karl Beck nachgeahmt. Als er aus England zurückkam, trat er (1860) in die Redaktion der hochkonservativen „Kreuzzeitung“; aber damals hatte er bereits (im „Sommer in London“) trotz der Verurteilung der Revolution „die nationale Seite, diesen gesunden Kern jener Erhebung, nicht undankbar verkennen lassen“ wollen: „ein deutscher Geist, wie ihn die Freiheitskriege sahen, erwachte erst wieder unter den Gewehrschüssen des 18. März“. Er hat das preußische Heer auf die Schlachtfelder in Schleswig, Böhmen, Frankreich begleitet („Der schleswig-holsteinsche Krieg“ 1866 „Der deutsche Krieg von 1866“ 1869—1871), wobei er zu Vaucouleurs in die Gefangenschaft der Franctireurs geriet und Gelegenheit hatte, seinen zehn Jahre früher ausgesprochenen Satz zu erproben, der wahre Reiz des Lebens liege überall „überm Abgrund der Gefahr“ („Kriegsgefangen“ 1871). So gewiß diese patriotischen Studienreisen seine alte Liebe zur Armee nur steigern konnten, so wenig konnten sie ihn doch zu einem blinden Soldatenkultus bringen. Nach dem Kriege trat Fontane in den Verband der fortschrittlichen „Vossischen Zeitung“; wenn er auch hier so wenig wie früher bei der „Kreuzzeitung“ politische Artikel verfaßte, wurde doch immer eine gewisse politische Zugehörigkeit erwartet. Man kann aber so wenig sagen, Fontane sei in politischer Hinsicht jetzt ein „Fortschrittsmann“, wie daß er früher ein „Kreuzzeitungsmann“ war. Er hat sich nie in ein Parteiprogramm eingeschnürt, hat sich wohl für die politischen Fragen im einzelnen kaum interessiert. Das war ihm, wie die „Natur“, zu abstrakt. Ihn interessierten die Menschen.

Fontanes erste Veröffentlichungen („Männer und Helden“ 1850, „Von der schönen Rosamunde“ 1850, „Gedichte“ 1851) bewegen sich in einer weltentfernten, romantischen Verherrlichung von Ritterthaten und Königsschmerz. Wohl hat der Anschluß an die wundervolle englische Romanzendichtung ihm zu Prachtstücken wie dem berühmten „Archibald Douglas“ und dem künstlerisch vielleicht noch höher stehenden „Lord Athol“ verholfen; aber ein neuer Ton ist hier nicht zu hören. Zwischen dem weicheren Geibel und dem kräftigeren Strachwitz läßt er die Harfe zum Preis schottischer Kriegsthaten erklingen, in schlichten Versen, mit sicherem Takt das Volkstümliche hier beibehaltend, dort ersetzend. Er ist hier ein letzter Homeride,

und das ist ja immer schön; aber ein Homer ist er noch nicht. Aber gerade drüben auf dem Boden Schottlands erwachte ihm ja die rechte Sehnsucht nach der Heimat. Von Clans und Häuptlingen, Treue und Verrat, Ehrgeiz und Liebe im Kostüm Walter Scotts hatte er genug gehört; wie klingt das alte Lied daheim? Gerade der Gegensatz der romantischen Herrlichkeit zu der gedrückten Gegenwart mußte nachdenklich machen. Fontane geht langsam und sinnend seinen Weg; er schreibt Kriegs- und Theaterberichte, Gedichte und Übersetzungen; am liebsten aber wandelt er durch die Straßen Berlins, den hellen Kopf mit den leuchtenden blauen „Alten Fritzenaugen“ ein wenig vorgesenkt über der hohen, aufrechten Gestalt, einen dicken weißen oder grün karrierten Shawl um den Hals geschlungen. Und so schreitet er durch Gedränge und Einsamkeit scheinbar unberührt, sieht sich kaum je um — und beobachtet. Aber es ist doch nicht ganz Täuschung, wenn der große Beobachter nichts um sich zu sehen scheint. Denn das Organ seiner Beobachtungsgabe ist vor allem — das Ohr. Er könnte Wilhelm Jordans Verse citieren, die das Grundmotiv für das hübsche kleine Lustspiel „Durchs Ohr“ abgeben:

Durchs Auge lieben — nichts ist abgeschmackter,
Der Kehlkopf nur verrät uns den Charakter.

Die äußere Erscheinung des Menschen interessiert Fontane nur mäßig — daß er „aussieht“, teilt er immer noch mit der ganzen Natur. Seine Eigenart zeigt sich erst da, wo er sich des Privilegs bedient, das ihn vor allen anderen Geschöpfen auszeichnet: der Rede. Deshalb liebt es Fontane, den Menschen fast ausschließlich durch seine Reden zu charakterisieren und zur Anschauung zu bringen. Was er thut, gehört ihm nur zum Teil: viel davon ist Zwang der Verhältnisse, anderes mechanische Gewohnheit. Das Handeln wird deshalb bei Fontane ganz nebensächlich behandelt. Man verreist, kommt in einem Gasthaus an und unterhält sich mit Wirtin und Kellner; geht spazieren und spricht mit anderen Touristen; kommt nach Hause und spricht sich nun in einem langen Brief endlich aus. Inzwischen hat man sich unmerklich verliebt, sinkt rasch in den Abgrund, und ein Selbstmord macht das Ende. So die fast ständige Textur seiner Novellen: in „Schach von Wuthenow“ wie in „Graf Petöfi“, in „Cécile“ — der Technik nach Fontanes typischem Roman — wie in „Stine“; ähnlich in den andern. Aber wenn das Sprechen Fontanes fast ausschließliches

Mittel ist, neben dem die Vorführung von Erscheinung und Haltung, die Handlung, die unwillkürlichen Reflexe zu stark zurücktreten, so hat dafür auch wohl niemand dies Instrument so wie er beherrscht. Man pflegt zu sagen, alle seine Figuren sprächen Fontanisch. Das ist nicht ganz unrichtig; aber um so mehr ist es zu bewundern, wie es Fontane gelingt, mit einer viel mehr individuellen als individualisierenden Sprache, mit einer einfachen, schlichten, in ihren Motiven sich wiederholenden Handlung, mit einer oft sorglosen Technik diese Menge lebendigster Gestalten uns vorzuzaubern. Man nehme nur ein paar Typen, die bei ihm fast nie fehlen. Da ist der Geistliche, in zwei Hauptformen: der Prediger, der in der Ermahnung seine Hauptwirksamkeit findet, allemal durch einen sonderbaren Namen gekennzeichnet (Seidentopf, Bienengräber, Roggenstroh), und der „Pastor“, der stille ruhige Seelsorger (Sörgel, Eccelius, Siebenhaar, Niemeyer, Lorenzen); dazu kommt noch der gemütliche Hofkaplan (Schleppegrell in „Unwiederbringlich“) und der ehrgeizige Superintendent (Koseleger im „Stechlin“). Alle zehn sehen sich ähnlich, gewiß — wie sich eben Berufsgenossen ähnlich sehen. Die gleichartigen Lebensbedingungen haben ihnen ähnliche Züge aufgedrückt. Und doch — sehen wir genauer zu — wie durchaus ist der Fanatiker Roggenstroh („Grete Minde“) von dem Sammler Seidentopf („Vor dem Sturm“) verschieden, wie deutlich stehen sie nebeneinander, obwohl der erste nur mit wenigen Worten skizziert ist! Und der leichtgläubige Eccelius („Unter dem Birnbaum“) gehört in ein Gebiet, das von tief im Aberglauben steckenden Bauern bewohnt wird, so organisch hinein wie der bedächtig sorgende (und schließlich doch verfehlende) Sörgel („Ellernklipp“) zu dem Förster und seinen Leuten paßt. — Ebenso fehlt fast nie die alte Dame; aber in wie viel Spielarten auch die beiden Typen der vornehmen alten Aristokratin („Vor dem Sturm“, „Grete Minde“, „Graf Petöfy“, „Unwiederbringlich“) und der demütigen alten Tante („Vor dem Sturm“, „L'Adultera“, „Schach“) erscheinen — niemals kann man zwei davon verwechseln. Stark und deutlich hat jede ihre „note personelle“, die herrenhutische Frömmigkeit, die harmlose Taktlosigkeit oder das schlechte Personalgedächtnis, Bibelsprüche, sonderbaren Hut oder Buckel. Und vor allem hat jede, so gern auch alle sprechen, belehren, pointiert reden, ihre eigene Sprache. Wie verschieden die Menschen reden, das lernt man überhaupt erst bei Fontane. Mit wunderbarer Treue bewahrt sein Ohr den

wechselnden Tonfall menschlicher Rede und weiß ihn vernehmlich nachzuahmen. Das gilt selbst für untergeordnete Nebenfiguren. Zu seinen Lieblingen gehören die Gärtner, und zwar deshalb, weil sie seiner Ansicht nach einen besonderen ausgeprägten Berufscharakter haben. „Er war eine typische Gärtnerfigur", heißt es in „L'Adultera": „unfreundlich, grob und habsüchtig". Genau so wird Dörr in „Irrungen Wirrungen" geschildert; ganz so heißt es in „Unwiederbringlich": „der Gärtner, ein Muffel, wie die meisten seines Zeichens". Aber die kurze Rede des letztgenannten Muffels könnte ganz so, wie er sie hält, weder Dörr halten noch Vanderstratens Gärtner. Suphan hat einmal hervorgehoben, wie Goethe Herder besonders dadurch charakterisiert, daß er ihn in die Welt „lauschen" läßt; auch Fontane hört vielmehr in die Welt hinein, als daß er in sie sieht. Daher kann er jedem seine individuelle Rede geben: er hat die Figuren so bis ins kleinste „angehört", wie Keller die seinen „angeschaut" hat. Mit dem Sehen nimmt er's dagegen nicht so genau und läßt es deshalb in ironischer Gewissenhaftigkeit auch gern unbestimmt, ob der Federhalter von Poggenpuhls Friederike oben einen Adler hat: es konnte wohl auch eine Taube sein.

In dieser unvergleichlichen Sicherheit der Redeführung liegt nicht zum wenigsten Fontanes Erfolg. „Stine" erklärt einmal ihrer Schwester, was dem armen Grafen an ihr gefalle: „er hat Kameraden und Vorgesetzte gehabt und hat gehört, wie seine Kameraden und seine Vorgesetzten sprechen; aber wie Menschen sprechen, das hat er nicht gehört, das weiß er nicht recht". Fontane könnte das seinen meisten Mitbewerbern zurufen. Er weiß, wie Menschen sprechen. Er braucht sich nicht des billigen Hilfsmittels der berufsmäßigen Wortwahl zu bedienen, braucht nicht (wie noch Ibsen in der „Komödie der Liebe", oder Theodor Storm in „John Riew'") den Seemann in lauter Marineworten und den Buchhalter in lauter Comptoirwendungen reden zu lassen; er kann die gleichen Worte, ja (wie es öfter bei ihm vorkommt) die gleichen Sätze von den Verschiedensten sprechen lassen, „denn die Accente machen's im Leben und in der Kunst". — Er übertreibt wohl zuweilen die Virtuosität. Die Eigenheiten der Sprache werden zu spielenden Arabesken wie die Nasenschnauzbartbinden bei Keller, und Reden werden zu persönlichen Kunstwerken wie Züs Bünzlins Papptempel. Nötig ist es gewiß nicht, daß der alte General (in den „Poggenpuhls") Don Manuel und Manfred verwechselt; aber es malt den

trefflichen alten Herrn so deutlich! Oder ein Stück Gespräch wie dieses:

> Falsch, falsch. So denkt jeder. Aber ist man erst drin im Feuer, dann hat man auch das alte Vergnügen wieder. Ich sage dir, Albertine, wenn du diesen Quitzow, diesen Dietrich v. Quitzow gesehen hättest — Studie nach Bismarck, aber Bismarck Waisenknabe daneben. Augenbrauen wie 'ne Schuhbürste. Müssen das Leute gewesen sein! Und sein Bruder soll noch toller ausgesehen haben, weil er bloß ein Auge hatte. Polyphem. Hieß er nicht Polyphem? . . . „Ich glaube, Eberhard. Wenigstens giebt es so einen".

Wie das abgestuft ist! Man hört den alten General, dem das Theater so sehr imponiert und der selbst mit ein bißchen unsicherer Geschichte und Mythologie imponieren möchte und sich dann doch unsicher, freundlich-überlegen an die arme Schwägerin wendet; und die sanft unterwürfige Antwort. Inhaltlich könnte dies Dialogstück in den verschiedensten Romanen Fontanes stehen, mit den kleinsten Anpassungen; denn man redet bei ihm gern über Theateraufführungen: über ein Antichristspiel in „Grete Minde", über Zacharias Werners „Weihe der Kraft" in „Schach von Wuthenow". Aber Fontane könnte Rede und Gegenrede weder dem Grafen Petöfi und seiner Schwester, noch dem Herrn v. Briest und seiner Frau leihen, ohne alle Töne und Accente zu ändern; so fein stimmt er die Rede des Einzelnen an sich und wieder nach dem jedesmaligen Adressaten ab. Von solchen Stückchen gilt, was in „Unwiederbringlich" von gewissen Gedichten gesagt wird: „Es hat eigentlich keinen rechten Inhalt und ist bloß eine Situation und kein Gedicht, aber das thut nichts. Es hat den Ton, und wie das Kolorit das Bild macht, so macht der Ton das Gedicht." Solche kleinen Situationsgedichte finden sich auch in Fontanes Gedichten, meisterhafte kleine Gesprächsskizzen: „Aus der Gesellschaft", „Lebenswege" — mir scheinen sie bei all ihrer Kürze Fontanes reine Lyrik aufzuwiegen.

Während man also zu behaupten pflegt, alle Figuren sprächen bei Fontane gleich, behaupten wir im Gegenteil, es gebe überhaupt keinen Dichter, der die Sprache feiner, individueller, im höchsten Sinne realistischer abzutönen weiß. Man lese nur nach „Effi Briest" einen Roman sei es von Goethe oder von Heyse oder von Spielhagen oder von Kretzer — man wird erstaunen, wie gleichmäßig dann alle Leute zu sprechen scheinen. Es ist ein Unterschied wie zwischen der alten Malerei, die für alle Wangen und Lippen dasselbe Rot hatte, und der unendlich feinen Farbenabstufung mo-

derner Koloristen. Aber allerdings schließt das nicht aus, was wir auch gleich zugaben, daß diese feinen, kaum wiederzugebenden Nuancen sich von der Unterlage eines festen, persönlichen Stils abheben. Wenn einer, hat Fontane Stil; wenn irgendwo, ist bei ihm der Stil der Mensch.

Wie Otto Ludwigs Realismus, ist auch der Fontanes zunächst bewußte Opposition: Opposition gegen den falschen, alles hoch herauf stilisierenden akademischen Idealismus. Das Buch seiner persönlichsten Bekenntnisse, „Unwiederbringlich", enthält sein intimstes Dogma: „Was heißt großer Stil? Großer Stil heißt so viel, wie vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert." Das ist natürlich ein sehr subjektiver Ausspruch. Fontane hat nun einmal „keinen Sinn für Feierlichkeit"; von ihm gilt, was die kluge Prinzessin dem Baron Pentz — „er war ein Sechziger, unverheiratet und natürlich Gourmand" — nachrühmt: sie habe nie einen Menschen gesehen, der so wenig auf Stelzen ginge. Und Fontane begann in einer Periode, wo alle Welt auf politischen, religiösen, moralischen Stelzen marschierte: Gutzkow und Redwitz, Herwegh und Stahl. — Aber diese Auffassung ist doch keineswegs nur Opposition. Sie entspricht seiner Weltanschauung, der milden Skepsis des „Großhumoristen" — so nennt er Walter Scott, „weil er persönlich groß und frei war". Der Humor hat eben, nach Fontanes eigenen Worten, „das Darüberstehen, das heiter souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses Lebens zur Voraussetzung". Es giebt große Gestalten, und Fontane hat sie herzlich bewundert; es giebt große Momente, und er hat sie begeistert mitgemacht. Aber was schließlich herrscht und die Weltgeschichte ausmacht — das sind die Vielen, die Kleinen. Revolution, Krieg, Aufschwung —

> Die Flut steigt bis an den Ararat
> Und es hilft keine Rettungsleiter,
> Da bringt die Taube Zweig und Blatt —
> Und es kribbelt und wibbelt weiter.

Massenprodukte sind wir allesamt, und deshalb ist selbst der Größte schließlich nur „ein kleiner Mann in großen Stiefeln". „Mensch ist Mensch." Aber diese Massenprodukte sind eben, weil sie unseresgleichen sind, uns lieb als Brüder; ihr alltägliches Schicksal ist eben, weil es mit kleinen Änderungen auch das unsere ist, Gegenstand unseres Mitgefühls. Und so geht Fontanes Weltanschauung aus scheinbarer Verachtung der Menschheit in warme

Liebe zu allem, was lebt, über. Eine Auswahl nur der poetischen oder pathetischen Gegenstände erscheint ihm, wie Gottfried Keller, als ein Frevel an dem Reichtum der Welt.

Aber er schreibt nicht, um Gefühle zu erleben. Er will lernen. Die Typen kennt er; kennt er so genau, daß er jede einzelne Figur ohne weiteres in ihr Bataillon einrangiert. Anfangs geschieht das noch schüchtern; in „Jenseits des Tweed" heißt es etwa noch von Adam Smith, er sei, „beiläufig bemerkt", wie fast alle Nationalökonomen ein schlechter Wirt gewesen. Nachher fallen Einführung und Einschränkung fort: „Italiener von Abstammung, wie die meisten berühmten Franzosen" („Graf Petöfy"). „Frauen mit Sappeurbartsmännern sind fast immer kinderlos" („Stechlin"), „Portiers können immer" (ebenda). Zur Manier artet das in „Unwiederbringlich" aus, wo kaum eine Person auftritt, ohne daß er ihr ein Rangzeichen an den Rock heftete: „Alle Portugiesen sind eigentlich Juden"; „alle Brigitten haben so was Sonderbares". Aber der Typus ist eben erst die allgemeine Bestimmung; und nun interessiert es Fontane gerade, zu sehen, wie er sich differenziert.

Das Gleiche gilt für die Situationen und die Anschauungen. Das Allgemeine hat er rasch heraus; nun kommt es auf die Nuance an. Daher auch hier die charakteristischen Fontanischen Verallgemeinerungen: „Das Frühstück, wie jedes gute Frühstück, dauerte bis zum Abend." „Aber die Seeschlachten! Seeschlachten sind immer etwas, wo Freund und Feind gleichmäßig ertrinken und ein wohlthätiger Pulverdampf über allem ausgebreitet liegt." „Die Stille, wie gewöhnlich, weckte die Schläfer." Alles ist allgemein, bei dem Einzelnen wie bei der Gesamtheit. Der eine hat das Tütenprinzip, d. h. er thut den Zucker lieber in Tüten als auf Schalen; der andere hat das Schalenprinzip. Und jede solche Eigenheit interessiert Fontane, weil die zahllosen Prinzipien, Gewohnheiten, Meinungen in ihrer Summe aus dem Exemplar des Typus erst das lebendige Individuum machen. Was er mit tausend anderen gemein hat, das macht seine Eigenart aus. „Die Dinge an sich sind gleichgültig", heißt es höchst charakteristisch in Fontanes letztem Buch; „alles Erlebte wird erst was durch den, der es erlebt."

Daher auch Fontanes größte stilistische Leidenschaft: die Fragen mit „denn was heißt —?" und „denn warum?" „Was heißt klug? Er ist viel klüger!" (L'Adultera"). „Ach, mein lieber Sander, was ist klug?" „Die Mittelklugen sind allemal am leichtesten zu

berechnen. Und warum? Weil sie jederzeit nur die Mode mitmachen" („Schach"). „Aber was heißt Künstlerin?" („Cécile"). „Denn was heißt Herz ausschütten? Das Eigentliche bleibt doch zurück" („Effi Briest"). „Denn was heißt Eber? Eber ist eigentlich gar nichts . . ." („Unwiederbringlich"). „Denn was ist Zug? Zug ist eine Art Doppelluft" („Vor und nach der Reise"). Die wechselnden Antworten charakterisieren den, der die Frage aufwirft, um sie selbst zu beantworten; wie denn z. B. auf die Frage, was klug heißt, verschiedener Bescheid erteilt wird. Aber freilich halten sich auch diese „persönlichen Bemerkungen" der Figuren innerhalb des Rahmens der Fontanischen Eigenart. Es geht damit, wie mit den fingierten Prunkreden der antiken Historiker: zunächst sollen diese pointierten Glanzstücke die Männer charakterisieren, denen sie in den Mund gelegt werden, dann aber thun sie der eigenen Lust des Autors am Ausspenden zugespitzter Weisheitsreden Genüge. Nur daß sie bei Fontane schließlich doch immer den redenden Figuren gehören; denn wie Hebbel lernt auch er wirklich von seinen Gestalten. Eben deshalb bringt er sie ja in bestimmte Situationen: er will ihnen nur abhören, was sie sagen werden.

Wir verdanken dieser Praxis jene mit leichter Hand hingestreute Fülle köstlicher Maximen, die für Fontanes spätere Schriften so ungemein charakteristisch sind. Am dichtesten sind sie wohl in den beiden autobiographischen Büchern ausgesät; aber in den Romanen wirken sie noch mehr, weil jeder Ausspruch gleichzeitig die „Gelegenheit", die Person und die Situation beleuchtet. Kein deutsches Drama hat einen so geistreichen und dabei lebenswahren Dialog aufzuweisen wie Fontanes Gesprächsromane: „Vor dem Sturm," „L'Adultera", „Schach v. Wuthenow", „Unwiederbringlich", „Die Poggenpuhls". Ich gebe nur eine Blütenlese besonders charakteristischer Proben:

„Das Traurigste sind die Doubletten". „Illegitimitäten sind interessant, und von einem gewissen Standpunkt aus sogar angenehm und begehrenswert . . .". („Schach v. Wuthenow"). „Geschwister kennen sich eigentlich überhaupt nicht" („Graf Petöfy"). „Wie schön. Es ist doch wohl eine der besten Welten" („Irrungen Wirrungen"). „Glaube mir, Kind, von 'ne unglückliche Liebe kann sich einer noch wieder erholen und gut 'rausmausern, aber vons unglückliche Leben nich" („Stine"). „Das Regieren ist ein grobes Geschäft". „Personen, die nicht da waren, wissen immer alles am besten". „Alles hängt an einem Haar" („Unwiederbringlich"). „Die nächste Schlacht bei Zorndorf wird durch Infanterie gewonnen werden" („Poggenpuhls").

„Autodidakten übertreiben immer". „Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage". „Jedes Beisammensein braucht einen Schweiger" („Stechlin").

Die großen Gespräche, etwa über den preußischen Staat („Vor dem Sturm" und „Schach v. Wuthenow") oder über Ungarn („Graf Petöfy"), über das historische Drama („Schach") und über Jakobs Söhne („L'Adultera"), über Mesalliancen („Stine") und Diskretion („Unwiederbringlich") — die könnten allenfalls noch aus der Technik der romantischen und jungdeutschen Romane herstammen, wenn sie auch dort durch ihre Lebenswahrheit alle anderen Dialoge und Vorschläge totschlagen würden. Aber der Triumph Fontanischer Maximenbildung sind die rein momentanen Apophthegmata. Es soll etwa dem General (in den „Poggenpuhls") eine Spickgans vorgesetzt werden. Aber die ist von seiner Frau geschickt. „Thut nichts. Spickgänse kann man nicht unterscheiden." Auerbach hätte das auch sagen können; aber er hätte hinzugesetzt: „Das ist symbolisch".

Möglich, daß gerade hier bei Fontane französische Art durchschlägt. Die Franzosen schwärmen für pointierte Definitionen; berühmte Witzlinge wie Rivarol haben nur durch ihre spitzigen Gleichsetzungen Ruhm erlangt, ganze Bücher (wie das witzige „Livre d'or" der Comtesse Diana) sind mit solchen Spielen gefüllt. Daneben aber ist doch auch an die deutsch-volkstümliche Neigung zum Ausprägen von Sentenzen zu erinnern. Die Edda enthält so manchen Spruch, dessen Art und Ton an die von Theodor Fontane erinnert.

Theodor Fontanes Romane zerfallen in zwei Gruppen: die kleinere der Kriminalgeschichten und die größere und auch bedeutendere der „modernen Romane".

Die erste Gruppe zeigt ihn noch um den „interessanten Stoff" bemüht, den er später so energisch abthut, wie Gottfried Keller das „spezifisch Poetische". Aber doch bildet auch hier schon der unheimliche Vorfall wesentlich die Gelegenheit zur Entfaltung eines breiten Zustandsbildes. „Grete Minde" (1880) ist eine „Chroniknovelle", der aber eine wirkliche Chronik zu Grunde liegt, nicht wie denen von Meinhold, Gottfried Keller, Theodor Storm eine fingierte. „Ellernklipp" (1881) behandelt, wie „Grete Minde", einen tragischen Konflikt innerhalb der Familie und teilt mit „Unter dem Birnbaum" (1886) eine gewisse Verwandtschaft

„Autodidakten übertreiben immer“. „Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage“. „Jedes Beisammensein braucht einen Schweiger“ („Stechlin“).

Die großen Gespräche, etwa über den preußischen Staat („Vor dem Sturm“ und „Schach v. Wuthenow“) oder über Ungarn („Graf Petöfy“), über das historische Drama („Schach“) und über Jakobs Söhne („L'Adultera“), über Mesalliancen („Stine“) und Diskretion („Unwiederbringlich“) — die könnten allenfalls noch aus der Technik der romantischen und jungdeutschen Romane herstammen, wenn sie auch dort durch ihre Lebenswahrheit alle anderen Dialoge und Vorschläge totschlagen würden. Aber der Triumph Fontanischer Maximenbildung sind die rein momentanen Apophthegmata. Es soll etwa dem General (in den „Poggenpuhls“) eine Spickgans vorgesetzt werden. Aber die ist von seiner Frau geschickt. „Thut nichts. Spickgänse kann man nicht unterscheiden.“ Auerbach hätte das auch sagen können; aber er hätte hinzugesetzt: „Das ist symbolisch“.

Möglich, daß gerade hier bei Fontane französische Art durchschlägt. Die Franzosen schwärmen für pointierte Definitionen; berühmte Witzlinge wie Rivarol haben nur durch ihre spitzigen Gleichsetzungen Ruhm erlangt, ganze Bücher (wie das witzige „Livre d'or“ der Comtesse Diana) sind mit solchen Spielen gefüllt. Daneben aber ist doch auch an die deutsch-volkstümliche Neigung zum Ausprägen von Sentenzen zu erinnern. Die Edda enthält so manchen Spruch, dessen Art und Ton an die von Theodor Fontane erinnert.

Theodor Fontanes Romane zerfallen in zwei Gruppen: die kleinere der Kriminalgeschichten und die größere und auch bedeutendere der „modernen Romane“.

Die erste Gruppe zeigt ihn noch um den „interessanten Stoff“ bemüht, den er später so energisch abthut, wie Gottfried Keller das „spezifisch Poetische“. Aber doch bildet auch hier schon der unheimliche Vorfall wesentlich die Gelegenheit zur Entfaltung eines breiten Zustandsbildes. „Grete Minde“ (1880) ist eine „Chroniknovelle“, der aber eine wirkliche Chronik zu Grunde liegt, nicht wie denen von Meinhold, Gottfried Keller, Theodor Storm eine fingierte. „Ellernklipp“ (1881) behandelt, wie „Grete Minde“, einen tragischen Konflikt innerhalb der Familie und teilt mit „Unter dem Birnbaum“ (1886) eine gewisse Verwandtschaft

mit der Technik der Schicksalsdramen: ein bestimmter Ort fordert zu Mord und Buße heraus, wie in Annette v. Drostes „Judenbuche“. „Quitt“ (1891) nimmt die Kriminalgeschichte fast nur zum Anlaß, um eine Reihe von Genrebildern zu entwerfen; die größere Hälfte des Romans spielt in Amerika, und die bunte Menagerie kosmopolitischer Genrefiguren aus Frankreich, Polen, Nordamerika und Ostpreußen wird fast nur durch Fontanes Lieblingsmittel, ein gemeinsames Fest, lose zu einer gewissen Einheit gebracht. Nordamerika liegt dem Verfasser so fern, wie Norddeutschland ihm vertraut ist; deshalb fehlt hier gerade, was sonst bei ihm so mächtig den Figuren den überzeugenden Anschein gemeinsamer wirklicher Existenz verleiht: die Atmosphäre. Diese ist dagegen in „Ellernklipp“ glänzend durchgeführt; auch die psychologische Entwickelung ist hier auf der Höhe: wie sich des Försters der Dämon bemächtigt, wie in dem Mädchen aus der Verstocktheit reizvoll die Liebe aufblüht. Die Geschichte des Mädchenherzens lag in vollster Beleuchtung offen da vor dem Dichter von „Grete Minde“, „Cécile“, „Stine“, „Effi Briest“. — „Grete Minde“, ein Oppositionsstück gegen Willibald Alexis' Verherrlichung des altmärkischen Bürgertums, zeichnet sich durch strenge Geschlossenheit der Handlung aus; es ist Fontanes einzige Novelle.

Viel bedeutender ist die andere Gruppe, die experimentellen, socialpsychologischen, kulturhistorischen — kurz die modernen Romane. Sie geben in fortlaufender Reihe eine Kritik des preußischen Adels und seines Ehrbegriffes, die „L'Adultera“ und „Frau Jenny Treibel“ durch ein Gemälde der Bourgeosie ergänzen. Politisch stand Fontane dem preußischen Junker fern; aber zugleich blieb diese merkwürdige Erscheinung immer das ausgesprochene Lieblingsobjekt seines Dichterherzens. Originalität, trotzigen Stolz, folgerichtiges Handeln suchte er hier vor allem. So schrieb Fontane Adelsromane aus ganz demselben Grunde, aus dem Anzengruber Bauerngeschichten schrieb: „weil er hier in einer interessanten Spezies des Geschlechtes Mensch Eigenart und Typus besonders stark ausgeprägt sah“.

„Vor dem Sturm“ (1878) und „Schach v. Wuthenow“ (1883) führen in die Epoche vor den Freiheitskriegen. „Vor dem Sturm“ ist Fontanes spätes Anfängerstück. Er giebt hier noch ganz harmlos der Freude an Gespräch und Porträt nach, hängt eine Anzahl von Charakterbildern in sich folgenden Kapiteln will-

kürlich wie Ahnenporträts an die Wand und verschmäht noch nicht das altbeliebte Hilfsmittel des Tagebuchs, das er später als allzu monologisch beseitigt; erst im „Stechlin“ kehrt es wieder. Briefe bleiben dagegen immer in Ehren, vor allem Reisebriefe (die berühmtesten in „Irrungen Wirrungen“). Auch der „edle Pole“ feiert hier — so spät noch! — seine letzte Verherrlichung. Auch macht sich der Charakter der Problemdichtung noch störend fühlbar; immer wieder wird diskutiert, ob der preußische Adel mit seinen Theorien von deutscher Treue und adeliger Ehre recht habe. Später — schon in „Schach v. Wuthenow“, vor allem aber in „Irrungen Wirrungen“, „Stine,“ „Unwiederbringlich“ — wird der Edelmann einfach vor das entscheidende Problem gestellt, und aus der Handlung selbst beantwortet sich die Frage. So können wir bei Fontane die Entwickelung von der jungdeutschen Problemgeschichte zum modernen Experimentalroman deutlich verfolgen.

„Schach v. Wuthenow“ ist das erste unter Fontanes Meisterstücken, und in der Kunst zarter und doch bestimmter Linienführung hat er es nur in „Stine“ übertroffen. Die Schilderung des Zeitcharakters war in dem ersten Roman zwar glänzend gelungen, aber sie stand (wie in den meisten historischen Romanen aus Walter Scotts Schule) noch zu sehr als selbständige Leistung da, in die die Figuren mehr zufällig hineinspazieren; jetzt erwachsen typische Figuren und symptomatische Schicksale mit Notwendigkeit aus dieser Zeit und aus dem Wesen „einer Armee, die statt der Ehre nur noch den Dünkel, und statt der Seele nur noch ein Uhrwerk hat“. Schach v. Wuthenow, ein Durchschnittskavalier und schöner Mann, wird durch sein Vergehen zu der Ehe mit der häßlichen Tochter einer schönen, von ihm eigentlich geliebten Mutter gezwungen; er fürchtet die Lächerlichkeit und erschießt sich. Wie nun aber den Mann, der von der Ehre ganz äußerliche Vorstellungen hat, kleine Momente zu diesem Verrat an seiner Geliebten, zu dieser mutlosen Flucht zwingen, das ist so fein ausgeführt wie in „Ellernklipp“ das Nahen der Mordthat, wie in „L'Adultera“ die seelische Vorbereitung des Ehebruchs.

„Graf Petöfy“ (1884) und „Cécile“ (1887) sind Romane der Mesalliance; aber mehr noch der psychologischen als der socialen. Jung und alt, ehrenfest und bescholten verbinden sich und werden ins Unglück gezogen. — Unmittelbar schließt sich das Zwillingspaar der berühmtesten „modernen Romane“ Fontanes an:

„Irrungen Wirrungen“ (1887) und „Stine“ (1890; älter als „Irrungen Wirrungen“, aber später erschienen, weil der Roman vor dem Erfolg seines Zwillingsbruders keinen Verleger finden konnte!) Hier handelt es sich um die Mißheirat im eigentlichen Sinne: um das „Verhältnis“, das dort mit leiser Klage aufgegeben wird, hier zur Ehe führen soll. Fontane, der bis dahin zu den „alten Herren“ gezählt worden war — er hatte ja Balladen gedichtet! — galt von „Irrungen Wirrungen“ an den Alten als ein Abtrünniger, den Neuen als ein Prophet. Sie hatten nicht unrecht; nur die Datierung war willkürlich. Die beiden Bücher zeigen freilich Fontanes Eigenart in reinster, reifster Ausprägung. Nirgends ist er so entschiedener Realist, enthält er sich so aller naturalistischen oder idealistischen Effekte, um nur einfach ein Stück Wirklichkeit zu geben. Nirgends vorher war seine Sprechtechnik zu solcher Vollkommenheit gediehen. Nirgends hat er so energisch Berliner Verhältnisse, Örtlichkeiten, Eigenheiten angepackt, obwohl die späteren „Poggenpuhls“ und zum Teil auch „Frau Jenny Treibel“ nahe kommen. Dennoch war dies alles in „Vor dem Sturm“ und „Schach“, in „Petöfy“ und „Cécile“ und vor allem auch in der kaum beachteten „Adultera“ angekündigt. Aber inzwischen hatten Publikum und Kritik den echten Realismus beachten gelernt. Das mehr noch als die künstlerische Höhe gerade der beiden Bücher machte ihre Wirkung. Man brauchte einen Klassiker des modernen Realismus. Man hätte ihn längst haben können; nun aber war er nicht länger entbehrlich, und er wurde mit Jubel proklamiert. Mit einem gerechten Jubel, der nur gegen Fontanes andere Romane ungerecht war.

Das „Verhältnis“, die wilde Liebesehe, hat, vor allem in Frankreich, ihre eigene Litteraturgeschichte. Meisterwerke wie des Abbé Prévost „Geschichte der Manon Lescaut“, wie der Goncourt „Manette Salomon“ und Daudets „Sappho“ erzählen von der zerstörenden Macht einer sinnlichen Leidenschaft, deren Ausleben fortwährende Konflikte mit den bestehenden socialen Mächten heraufbeschwört. Ganz anders faßt unser Meister das Problem. Der „Lärm in Gefühlen“ ist ihm nun einmal zuwider, und selbst in Prévosts wundervollem Buch dürfte ihm noch zu viel Geklirr von Degen, zu viel Aufwand in Gefühlsausbrüchen störend auffallen. Die leise Melancholie einer Annäherung, die nicht zu voller Befriedigung führen kann, die stille Tragik eines Abschiedes, den nicht

äußere Gewalt erzwingt, sondern die stetige Macht der Verhältnisse — das ist es, was diese beiden herrlichen Erzählungen durchklingt. In „Irrungen Wirrungen“ wird das Motiv ganz rein so gefaßt. Ein kräftiger, braver Offizier und ein hübsches, braves Mädchen lernen sich auf einer Landpartie kennen; unmerklich gleiten sie in ein Verhältnis, bei dem sich Herz zum Herzen findet und dessen Lösung tiefen Schmerz hervorruft. Aber beiden ist im Grunde von Anfang an klar, daß dies das Ende sein wird. Denn sie wissen, daß die Welt stärker ist als der Einzelne und die vielen kleinen Momente mächtiger als der eine große. Sie wissen es, denn sie sind, wie ihr Dichter, entsagende Realisten. Sie schließen nur erst die Augen, um das Ende nicht zu nahe zu sehen. Dann kommt das Scheiden; still, ruhig: „Sie lehnte sich an ihn und sagte ruhig und herzlich: ‚Und das ist nun also das letzte Mal, daß ich deine Hand in meiner halte?‘“

Auch in dieser stillen Größe, in dieser Seelenkeuschheit, die allen „Lärm in Gefühlen“ vermeidet, liegt altgermanische Erhabenheit. So weiß unser altes Epos das Schwerste mit wenigen Worten auszudeuten. Auch Fontane, wie Keller, hat aus dem geheimen starken Quell der großen volkstümlichen Epik getrunken.

Wie in diesem Hauptpunkt, zeigt er auch in der Technik echte epische Art großen Stils. Was bei Jeremias Gotthelf die „Gänge über Land“, bei Gottfried Keller die Festversammlungen sind, das sind bei ihm die Landpartien: typische Höhepunkte der Handlung, mit einer gewissen homerischen Festlichkeit ausgestattet und meisterlich in den Dienst der Charakterentwickelung gestellt. Fontane wäre nicht der typische Berliner, wenn er nicht der Klassiker der Landpartie wäre. Sie ist ihm noch unentbehrlicher als der Reisebrief; und in „Irrungen Wirrungen“ hat er in beiden sich selbst übertroffen. Die Landpartie wird bei ihm ein Losen der Götter um das Schicksal der Menschen; der Reisebrief nimmt die Bedeutung des altepischen „Botenberichts“ an — beides nicht, indem er steife Würde hereinlegte, sondern im Gegenteil, indem er die ganze Fülle menschlicher Tragik und Lächerlichkeit in der anspruchslosesten Form uns vorführt. So spielen sich die wirklichen Tragödien und Lustspiele des Lebens ab — indem wir das empfinden, erhalten jene fast spielenden epischen Eigenheiten das volle Gewicht, das die typischen Züge der alten Volksepen in sich tragen.

Die still entsagende Unterordnung unter die Welt ist das

Grundmotiv auch für das kleinere Gegenstück zu „Irrungen Wirrungen". „Stine" (1890) ist die Geschichte eines armen, kranken, jungen Adeligen, der seine letzte Lebenshoffnung auf das lebens- und liebevolle Mädchen aus dem Volk gesetzt hat. Das giebt der Erzählung einen etwas pathologischen, dekadenten Beigeschmack. Das unausbleibliche Ende der meisten Fontanischen Helden, der Selbstmord, wirkt in der Atmosphäre der prächtigen Frau Pittelkow, einer der glänzendsten Figuren Fontanes, besonders unerwartet. Mindestens möchte man sagen, was der Dichter vom Ausgang der „Frau vom Meere" Ibsens geurteilt hat: „Es geht. Aber es geht mir zu flink". Auch Stine selbst ist ein wenig blaß geraten; ihre Schwester, Pauline Pittelkow, stellt sie allzu sehr in Schatten. Es giebt schlechterdings keine Figur in der Weltlitteratur, in der die ungeheuer schwierige Aufgabe, eine „ordinäre Person" sympathisch zu machen, mit solcher Sicherheit gelöst wäre — gelöst nicht durch das bequeme Hilfsmittel irgend einer wohlthätigen Handlung, sondern lediglich durch die Geradheit und innere Unverdorbenheit ihrer Reden. Die Eigenart von Fontanes Humor, diese Mischung von weltüberlegener Ironie mit gutmütiger Anerkennung, feiert hier ihre höchsten Triumphe. Frau Pittelkow, die selbst mit einem alten Grafen (letztem Abkömmling der Linie Petöfi) in Liaison lebt, warnt Stine vor der Verbindung mit dem armen Waldemar: „Ich puste was auf die Grafen, alt oder jung, das weißt du, hast es ja oft genug gesehen. Aber ich kann so lange pusten, wie ich will, ich puste sie doch nich weg, un den Unterschied auch nich." Die Weisheit und der Mutterwitz von der Gasse verstehen sich immer, und Fontane hat oft gesagt, was Frau Pittelkow noch sagt: „Die Schwächlichen sind immer so un richten mehr Schaden an als die Dollen."

Mit „Irrungen Wirrungen" und „Stine" hat die Hauptreihe der Erzählungen Fontanes ihren Gipfel, hat seine realistische Kunst ihren Höhepunkt erreicht. Fontane kennzeichnete diesen Moment auch äußerlich, indem er (1890) seine „Gesammelten Romane und Erzählungen" erscheinen ließ. Doch folgten noch zwei weitere Adelsromane: „Unwiederbringlich" und „Effi Briest". Daß der eine auf dänischem Boden spielt, macht wenig Unterschied; auch „Graf Petöfi" hatte den österreichischen Edelmann statt des preußischen in den Mittelpunkt gestellt. Aber in beiden ist nicht mehr die Mißheirat das Motiv, wie in irgend welcher Form in all den

früheren, obwohl immerhin ein psychologisches Mißverhältnis der Gatten auch hier das treibende Rad ist. Dagegen bildet „Frau Jenny Treibel“ zu jener Reihe, die von „Vor dem Sturm“ zu „Stine“ reicht, eine Ergänzung, indem diesmal das Motiv der Mißheirat vom rein bürgerlichen Gesichtspunkt aus behandelt wird. Die Mesalliance wird dabei allemal als der Prüfstein für die Standesanschauungen überhaupt aufgefaßt: ist die Liebe stärker oder die Konvention? Die Liebe, antworteten die Idealisten früherer Perioden; die Konvention, antwortet mit wehmütigem Lächeln der moderne Realist.

Fontanes großer Bourgeois-Roman hat einen Vorläufer in „L'Adultera“ (1882). Es ist technisch die schwächste Leistung Fontanes, trotzdem oder vielleicht auch weil er eine bekannte Berliner Skandalgeschichte aus der reichen Bourgeoisie in den Grundzügen getreulich nachgebildet hat. Der Mann, der sich später von allen Zuthaten des romantischen Apparats so energisch befreit hat, arbeitet hier noch mit einem symbolischen Gemälde — dem der Ehebrecherin von Tizian — mit bedeutungsvoll wiederkehrenden symbolischen Situationen, mit Parallelfällen; der Mann, der nachher die wichtigsten Sätze so kunstvoll verbirgt, läßt jetzt noch mit dem symbolischen Schlußwort die Thür des Kapitels dröhnend ins Schloß fallen: „Unter dem halbaufgezogenen Rouleau hin zog eine milde Nachtluft ein. ‚Wie mild und weich‘, sagte Melanie. ‚Zu weich‘, entgegnete Rubehn. ‚Und wir werden uns auf kältere Luftströme gefaßt machen müssen.‘“ Solcher Mißbrauch des allzu absichtlichen Symbols ist neuerdings wieder Mode geworden und regiert die ganze Technik so talentvoller Produktionen wie Helene Böhlaus „Rangierbahnhof“. Fontane hatte in „Vor dem Sturm“, „Grete Minde“, „Ellernklipp“ das zeitlich, lokal, social ferne Milieu sofort realistisch angefaßt; jetzt, wo er das Berlin seiner Kreise mit Generalstäblern und Stiftsdamen, mit der Hofjäger-Allee und der ersten Fahrrad-Invasion schildern will, meint er sich erst noch mit den Schwimmblasen solcher alten Romanmittelchen „über der gemeinen Wirklichkeit“ halten zu sollen. In der Charakterschilderung dagegen, vor allem des reichen Kaufmanns, dessen Taktlosigkeit sogar seine Herzensgüte unerträglich macht, hat Fontane jetzt schon wenig zu lernen; und die Gesprächstücke sind zwar noch etwas absichtlich in die Suppe hineingeschnitten, an sich aber ganz delikat. Die Begegnung von Mutter und Kind nach der Flucht, in „Effi Briest“ so rührend ausgeführt, ist hier

bereits vorgebildet, aber mit viel geringerer Kunst. Und der unwahrscheinlich-versöhnliche Ausgang trennt diesen Roman von anderen Erzählungen Fontanes ab; man möchte fast glauben, eine gutmütige Sympathie mit seinen noch lebenden Modellen habe hier die strenge Hand des Künstlers beirrt.

Erst nach Jahren kehrt Fontane in dies Milieu zurück. Es geschieht in dem Roman „Frau Jenny Treibel, oder Wie sich Herz zu Herzen find't" (1892). Die Geschichte hat etwas zu viel von der Epigramm-Novelle, wie W. H. Riehl und H. Hoffmann sie kultivieren, und ist doch wieder für diese Anlage zu schwer mit ernsten Herzensfragen belastet. Daß dies „Meisterstück von einer Bourgeoise" sich für eine Idealistin hält, für die „die reinen Gefühle, die noch kein rauher Hauch gestreift hat, doch unser Bestes sind und bleiben", und daß im entscheidenden Augenblick das goldene Visier sofort zurückklappt und das harte Gesicht der geldstolzen Kommerzienrätin zeigt — das ist witzig und vor allem, es ist wahr; aber die Überdeutlichkeit der Antithese verdirbt die Stimmung. Fontane fühlt das selbst, er kommt ihr deshalb durch Liedverse zu Hilfe, die hier (wie in „Unwiederbringlich") als diesmal freilich ironisch gemeintes Leitmotiv die Erzählung durchziehen; und doch verrät auch das Hilfsmittel, wie die Symbole in „L'Adultera", innere Unsicherheit. Sie zeigt sich auch sonst. Frau Jenny Treibel ist, wie solche aus dem Epigramm empfangenen Gestalten nur zu leicht, näher an die Karikatur geraten, als Fontanes diskrete Kunst sonst erlaubt; und sie wie ihr Gatte mißbrauchen die Sprechkunst Fontanischer Figuren in langen Monologen, die technisch und psychologisch gleich bedenklich sind. Corinna, der Gegenpart der Frau Treibel, die ehrliche Realistin („Jugend ist gut. Aber, Kommerzienrätin ist auch gut und eigentlich noch besser"), verliert durch ein zu souveränes Ausstreuen großer Sätze an dem Reiz, der ihr doch anhaften soll, und ist zu ausschließlich „kluges Mädchen" — eine unerfreuliche Rolle. Die Sätze selbst sind freilich wieder prachtvoll. „Ja, das waren herrliche Worte, von denen ich übrigens bis heute geglaubt hatte, daß sie bei Trafalgar gesprochen seien. Aber warum nicht auch bei Abukir? Etwas Gutes kann immer zweimal gesagt werden."

„Unwiederbringlich" (1891) hat nicht den Beifall gefunden, der ein Jahr darauf „Frau Jenny Treibel" schier überreichlich zu teil ward, weil die Berliner sich über die Verspottung der Hamburgerin und das übrige Deutschland sich über die Ironisierung der

Berliner freute. Auch mußte man sich an Fontanes hier einsetzende neue Manier erst gewöhnen, die die Handlung ganz hinter der Zeichnung breiter Zustandsbilder zurücktreten ließ. Aber das Buch gehört nicht bloß zu den bezeichnendsten, sondern auch zu den allerbesten Werken Fontanes, und nicht bloß, weil es an geistreichen Maximen in seiner eigensten Art am reichsten ist. An Sicherheit der Charakterzeichnung, an Fülle origineller Gestalten, an schlicht und doch spannend vortragender Fabulierkunst lassen wenige Romane sich diesem vergleichen. Ein gutmütiger Landedelmann langweilt sich an der Seite seiner zu ernsten und frommen Frau und fällt in die Bande einer Kokette, der übrigens an Lebenswahrheit und Rundheit der Zeichnung unter ihresgleichen nur Goethes Philine zur Seite zu stellen ist. Nun aber besitzt er doch nicht zur Genüge „die Kunst des Leichtnehmens“; und so geht seine Ehe unwiederbringlich verloren, ohne daß ihm Liebesglück zum Ersatz erwüchse. — Sehr fein ist (wie in Goethes „Wahlverwandtschaften“) in dem Ton der Gespräche selbst der wechselnde Barometerstand von Liebelei und Liebe angedeutet. Alle Nebenfiguren helfen durch ihre Reden die Stadien der Entwickelung vom leichten Gedankenspiel bis zum Ehebruch und bis zur Vereinsamung fühlbar machen: der Pastor Schleppegrell mit seinen ungenierten Anekdoten („ein Pastor kann alles erzählen“) so gut wie die ganz köstliche Frau Hansen mit ihrer würdigen Tochter — zwei Gestalten, die allein schon Fontane den größten Humoristen beigesellen würden. Scheinbar wahllos schweift das Gespräch am Hof der alten dänischen Prinzessin über Politik und Weltgeschichte, Seeschlachten und den Krieg vor Troja hin und her, und doch behält es immer seine festen Brennpunkte, wie in einer Gesellschaft, die ein starkes, nicht ausgesprochenes gemeinsames Interesse beherrscht, die Gedanken immer wieder dahin zurückkehren, wie weit man auch auszubiegen sucht. Selten ist Fontane in den Anspielungen, die seine Personen wagen, kühner gewesen als hier; und doch wirkt das (wie in „Irrungen Wirrungen“) absolut nicht frivol; es bringt nur ein realistisches Element mehr in die Atmosphäre.

Opfer der Halbheit schildert auch „Effi Briest“ (1895), wieder eins der berühmtesten Werke Fontanes. Ein adeliger Beamter verliebt sich in einen hübschen Backfisch aus alter Adelsfamilie. Die Ehe ist so wenig „Mesalliance“ wie möglich; alles ist höchlich einverstanden. Dennoch zerbricht die Ehe. Effi hat lebhaftes Tempe-

rament; Innstetten ist nicht ganz Streber, aber doch sehr von seiner Carriere erfüllt, nicht ganz Pedant, aber doch ziemlich stark „Erzieher“, nicht ganz Formenmensch, aber doch stark davon abhängig. Die arme Effi hatte sich alles so „schön und poetisch“ vorgestellt, aber — „die Wirklichkeit ist anders“. Alles ginge doch, wäre wenigstens volle Liebe da. Aber Effi, liebenswürdig, heiter, etwas spielerig, ist wahrer Liebe nur ihren Eltern gegenüber fähig; und er liebt sie zwar wahrhaft, aber doch nicht so, daß nicht allerlei pädagogische und sonstige Berechnung ihre Beziehungen stören würde. In Fontanes liebem alten Swinemünde ist sie gar zu einsam; sie fällt einem beliebigen Kavalier mit rotblondem Sappeurbart zum Opfer. Aber sie fühlt sich kaum schuldig; im Grunde hat sie nur Angst vor der Entdeckung, und diese Angst wird, wie für ihr altes treues Mädchen Roswitha (die ausnahmsweise durchaus nicht sehr gescheit ist) die Erinnerung an das Eisen, mit dem ihr Vater sie erschlagen wollte, zuletzt fast ein angenehm reizender Lebensinhalt. Ein Zufall, den Fontane gar zu souverän behandelt, läßt nach Jahren ihren Gatten die Briefe des Liebhabers im Nähtisch entdecken. Und nun geht es ihm wie Holk (in „Unwiederbringlich“). Wäre er eine Natur von leidenschaftlichem Ehrgefühl, oder von starker Kraft der Selbständigkeit, so fände er so oder so Befriedigung. Er ist es nicht. Er duelliert sich, nicht aus Rachsucht, nicht einmal aus dem Gefühl der gekränkten Ehre, sondern aus instinktivem Gehorsam gegen den Ehrencodex und aus Angst vor der Zukunft, in der er „bei jedem Zufallswörtchen schwitzen“ könnte. Und so schießt er den armen Crampas nieder, dem der Dichter so mild verzeiht wie einst der Adultera: „Wenn ich ihn richtig beurteile, er lebt gern und ist zugleich gleichgültig gegen das Leben. Er nimmt alles mit und weiß doch, daß es nicht viel damit ist.“ Fast ist das Fontanes eigene Weltanschauung. So zerstört Innstetten nutzlos, zwecklos sein Glück, Effis Leben, die Existenz von Crampas' Familie. Und er ist doch wieder nicht groß genug, der schwer gestraften Gattin nach der Scheidung zu verzeihen; grausam und kalt erzieht er die Tochter zu völliger Entfremdung von der Mutter — und doch wieder grausam nicht aus boshafter Berechnung, sondern aus pädagogischer Überlegung. Das meisterhaft geschilderte Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter bringt es an den Tag. „So also sieht ein Wiedersehen aus!“ ruft mit krampfhaftem Lachen die zum letztenmal enttäuschte Idealistin.

Nun ist es ganz aus mit ihr. Die Eltern mögen der verlorenen Tochter in gebeugtem Stolz noch einmal das Haus öffnen und ihr einen schwachen Abglanz der frohen Jugendtage gewähren — ihr Herz ist gebrochen, und nichts bleibt ihr übrig, als noch mit jener Größe und Herzensgüte, die des Dichters mildes Herz den Gefallenen nie versagt, dem strengen Gatten seine Härte zu verzeihen. Aber auch er ist vernichtet: was liegt ihm jetzt noch an der Laufbahn ohne die schöne Frau, die er doch liebte und auf die er stolz war; und das Gefühl nagt an ihm: ein paar Jahre mehr, und alles wäre anders gekommen. Denn er ist keine Natur mit innerer Notwendigkeit.

Der Ehebruch aus Langeweile, das Duell — wie oft haben französische Romanschriftsteller das geschildert! und doch, wie neu und unverbraucht wirkt hier alles! Kein Geringerer als Alphonse Daudet hat (in „Rose et Ninette“) die Begegnungen des Vaters mit den Töchtern der geschiedenen Frau gemalt — wie kalt und gemacht wirken sie neben Fontanes Meisterstück! Und diese Atmosphäre, die jede Person (wie das kränkliche Dienstmädchen der Pension die Luft der schlecht gelüfteten Zimmer) mit sich trägt: die der offiziellen Rechtgläubigkeit in all ihren Abstufungen von Pastor Niemeyers Milde bis zu dem harten Zelotismus Sidoniens von Grasenabb! Und die köstliche Exposition mit dem auf der Schaukel einherfliegenden Backfisch und seinen Gespielinnen! (Fontane liebt jetzt, wie Keller, die Zwillinge; auch in „Frau Jenny Treibel“ kommen zwei solche Schwestern vor.) Und welche eigentümliche Lokalfarbe, etwas wie der Seegeruch unserer Nordküsten, liegt auf der verhängnisvollen Schlittenfahrt durch den Seesand!

„Die Poggenpuhls“ (1896) sind mehr ein lockeres Gefüge anschaulicher Scenen aus dem Leben einer armen adeligen Offiziersfamilie als ein Roman, obwohl immerhin die beiden im Hintergrund winkenden und immer näher rückenden „Mesalliancen“ eine gewisse Einheit in den Stoff bringen. Aber wie köstlich sind diese Scenen gemalt! Wie steht die ohne jede eigene Prätention in den Dienst der Charakterschilderung gestellte Wohnung mit all ihren großen und kleinen Requisiten greifbar vor uns! Wie sind wir mitten inne in all diesen kleinen Schicksalen, aus denen doch schließlich das ganze Leben zusammengesetzt ist! — Noch entschiedener ist im „Stechlin“ (1898) der eigentliche „Roman“ nur die Rahmenfabel, die prächtige Charakterschilderungen und wundervolle Gesprächstücke zusammenhält. Der

alte Stechlin selbst, den man mit Recht seinem Dichter verglichen hat, in seiner Originalität, Güte und sicheren Beobachtung — die Prinzessin im Forsthause — die Domina und ihre Damen — es war ein würdiger Abschied von einer glorreichen Laufbahn. Aber gewisse Längen und Breiten zeigen doch die sinkende Kraft. Seine unvergleichliche Persönlichkeit und seine unerschöpfliche Menschenkenntnis giebt auch dies Abschiedswerk noch; ein Kunstwerk ist es nicht mehr. Gesprächspiele fast in der Art des romantischen und jungdeutschen Gesprächromans, wenn auch mit ganz anderer Lebenswahrheit, sprengen die Form. Wie Gottfried Keller bei einer für sein Talent zu eng konzentrierenden Form, landete Fontane bei einer Art, die seiner Neigung zum Episodischen allzu viel Raum gab. Aber war es nicht wunderbar, daß das letzte Buch des Greises gerade an diesem Kunstfehler leidet: an zu großem Reichtum?

Einzelne Skizzen und Genrebilder bringt noch die Sammlung „Von vor und nach der Reise“ (1894); vor allem den unerträglich gutmütigen „Onkel Dodo“ wird niemand wieder vergessen. Gern knüpft Fontane auch hier allgemeinere Betrachtungen an und feiert das „kleine Glück“ — aber mit dem Zusatz, daß es „eigenartig“ sein müsse. Auch in seiner Lehre von Glück und Unglück verleugnet der Individualist sich nicht.

Auch die beiden Bände der Lebenserinnerungen („Meine Kinderjahre“ 1893, „Von Zwanzig bis Dreißig“ 1898) zerfallen mehr in Einzelbilder, als daß sie (wie etwa Goethes Autobiographie) die Kunstform des Romans anstrebten; zumal gilt das von dem zweiten Buch, während in dem ersten die Entwickelung des Jünglings eine gewisse Einheit bildet. Aber welche Lebensfülle steckt in diesen Erinnerungen! wie viel Menschen kennen wir denn überhaupt so genau wie die, die uns Fontane vorführt? Dabei macht er nie von der wohlfeilen Kunst Gebrauch, mit dem Recht des Lebenden die Toten zu mißhandeln; er behandelt sie eben als Mitlebende: viele mit Sympathie, einige mit Antipathie, niemanden mit eigentlicher Feindseligkeit. Er entschuldigt gern. Wenn er in der Schilderung des Gefechts bei Ütlingen (26. Juli 1866) eine glänzende Waffenthat strategisch bedenklich findet, so setzt er hinzu: „Aber kriegerische Aktionen dürfen nicht lediglich von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt werden. Es kann unter Umständen Pflicht sein, das Kühnere zu thun bloß deshalb, weil es das Kühnere ist . . . Was fortlebt in der Geschichte, was fortwirkt in den Herzen und zu immer

neuen Ruhmesthaten begeistert, das sind nicht die klugen Manöver, das sind die Thaten voll Mannesmut, Auge in Auge mit dem Feind. Und daß es so ist, das ist die Rechtfertigung und der Ruhm der Sechsunddreißiger bei Ütlingen.“ Und diese seine prächtige Persönlichkeit ist es doch zuletzt, die uns in Fontanes Werken erobert. Nicht die treue Nachzeichnung der Wirklichkeit, sondern der herzliche Anteil; nicht die objektive Wiedergabe, sondern die tapfere Parteinahme; nicht der Gehalt an dauernder Weltweisheit, sondern die individuelle Auffassung und Ausprägung — das macht diese Bücher uns so lieb, so unschätzbar. Immer ist er mit ganzer Seele dabei; immer ist er auf der richtigen Seite, lieber bei den „Tollen“ als bei den „Schwachen“, lieber bei den Sündern und Zöllnern als bei den Pharisäern. Denn er liebt den Menschen, den ganzen Menschen, nicht ein blasses Ideal; die Schwächen gehören dazu — er liebt sie mit. Und ebenso geht es uns mit ihm, dem Menschen, dem Künstler: er ist eine so prachtvolle Persönlichkeit, daß wir keinen Fehler seiner Werke missen möchten.

Weder als Mensch noch als Künstler kann der Fünfte unter den „Politisch-Historischen“ mit Fontane verglichen werden. Daß ich Wilhelm Jordan (geb. 1819) nicht einen vollen Kranz des Lobes bieten darf, schmerzt mich. Aber der Litterarhistoriker hat ohne Ansehn der Person zu richten und darf sich dem berühmten Veteranen der deutschen Schriftsteller gegenüber nicht mit einem „de vivis nil nisi bene“ von der Pflicht dispensieren, nach bestem Wissen zu prüfen, was er für unsere litterarische Entwickelung bedeutet. Und wer wie wir in der Geschichte der Litteratur ein fortdauerndes Bemühen sieht, die Welt für die Kunst zu erobern, der wird Jordan bei aller Vortrefflichkeit seiner Programme keinen hohen Platz anweisen können. In seiner Weltanschauung radikal, liberal als Politiker, scheinbar revolutionär in seinem Bemühen, die wissenschaftliche Weltanschauung der Gegenwart zum Inhalt der Dichtung zu machen, ist Jordan dennoch als Künstler und Ästhetiker lediglich Reaktionär.

Kaum ein Samenkorn hat er ausgestreut, das Frucht treiben konnte, und unfruchtbar und einsam steht seine Dichtung in der Entwickelung unserer Poesie da, ein totes Denkmal, wie das verlassene Mausoleum Theoderichs des Großen in der italienischen Landschaft. Ein ernster, wenn auch nicht allzu origineller Denker, ein Virtuos der äußeren Form, ist er doch Epigone vom Scheitel

bis zur Sohle, Nachahmer fremder Kunst, der zu erneuen glaubt, wenn er vermischt, der zu schaffen meint, wenn er umstellt; Epigone in der künstlichen Bekleidung alten Stoffs mit neuem und neuen Stoffs mit alten Behausungen, in dem Mangel an ästhetischem Takt, und nicht zum wenigsten auch in lärmendem Selbstruhm. Nur zu leicht findet ein Epigone Beifall, der mit seiner Zeit gerade teilt, was sie unpoetisch macht: die klare Verständigkeit und die kühle Formvirtuosität. Daß diese anspruchsvolle Unkunst von einer Epoche beklatscht wurde, die für Otto Ludwig kaum ein Ohr hatte und für Eduard Mörike gar keinen Sinn, das wird den fünfziger und sechziger Jahren unseres Jahrhunderts einmal schwerlich höher zum Ruhm gerechnet werden, als die Bewunderung Karl Gutzkows.

Wilhelm Jordan ist (am 8. Februar 1819) zu Insterburg in Ostpreußen geboren. Aus der Theologie ging er (wie sein Held in den „Sebalds") zu den Naturwissenschaften über und wirkte in Dichtungen und Aufsätzen für seine politischen und socialen Ideale. Man verwies den „Umstürzler" aus Leipzig, wo er sich niedergelassen hatte; ein Sitz in der Paulskirche ehrte in ihm, wie in so vielen seiner Genossen, den politischen Märtyrer. Hier machte sich der eifrige Anhänger der Erbkaiserpartei sehr verdient. Gegen die ungesunde Polenromantik vertrat er, wie Gustav Freytag, den berechtigten nationalen Standpunkt der deutschen Interessen; sie kannten beide als Nachbarn der Polen zu gut die Gefahren einer sentimentalen Slavenpolitik. Dann ward Jordan Sekretär des Marineausschusses, der die neue Flotte des Reiches zu versorgen hatte und für dies Symbol erst der Hoffnungen, dann der bittern Enttäuschungen unseres Volkes, was irgend möglich war, that. Seitdem blieb er in Frankfurt, soweit ihn nicht die öffentliche Rezitation seiner „Nibelungen" in Vortragsreisen über die Kulturwelt dreier Erdteile führte.

Jordan ist nicht nur, wie seine meisten Zeitgenossen, Übersetzer (Homers Odyssee 1875 und Ilias 1881; interessant besonders durch die Anwendung deutscher Seemannsausdrücke. — Die Edda 1889), sondern auch Kunsttheoretiker: über die Gesetze des Epos hat er („Das Kunstgesetz Homers" 1869, „Epische Briefe" 1876) aus seiner praktischen Rhapsodenthätigkeit heraus manchen praktischen Wink gegeben, während alle tiefer greifende Theorie bei ihm unfruchtbar bleibt. Ist es nicht schon bezeichnend, daß ein Dichter

alles Ernstes den Ursprung der poetischen Form nur mnemotechnischen Rücksichten zuschreibt? So fern ist ihm allezeit der Enthusiasmus geblieben, der aus innerer Notwendigkeit dem Rhythmus und den poetischen Binde- und Schmuckmitteln zustrebt! Ihm ist die Dichtung von allem Anfang an und bis heute lediglich ein Mittel, Erkenntnis festzuhalten und zu vererben, so daß er ganz folgerecht der Poesie mythologischer Zeitalter die „Poesie der wissenschaftlichen Erkenntnis“ als Forderung unserer Zeit gegenüberstellt. Nur müßte er dann eben auch erkennen und zugeben, daß die Poesie der Urzeit nicht bloß dem Bewahren diente, sondern auch dem Finden der Erkenntnisse; daß Dichtung und Wissenschaft wurzelverwandt sind, nicht aber die eine bloß Dienerin der andern. Und eine Poesie der wissenschaftlichen Erkenntnis geben deshalb Hebbel oder Fontane, Ibsen oder Zola: sie lassen die Phantasie aus bestimmten Voraussetzungen die psychologisch notwendigen Folgen entwickeln, sie stellen die poetische Vision neben die wissenschaftliche Hypothese. Statt dessen thut Jordan nur, was popularisierende Lehrdichter in allen Zeiten, echte Dichter nie gethan haben: er bringt den augenblicklichen Stand der Erkenntnis in poetische Form. Mehr nicht. Über die mühsam stilisierte Poesie des populär-wissenschaftlichen Leitartikels ist er in seiner Lehrdichtung nie hinausgekommen; und im Grunde hat er, auch wo er Epiker zu sein glaubte, nur solche Lehrdichtung geliefert.

Nach ein paar Gedichtsammlungen setzte Jordan gleich pomphaft ein mit dem Mysterium „Demiurgos“ (1852—1854). Dies Werk wird in der Ankündigung als eine „großartig angelegte und bei ungewöhnlicher Tiefe dennoch mit durchsichtiger Klarheit ausgeführte Dichtung“ bezeichnet und führt seitdem die stehende Etikette „tiefsinnig“. Mir scheinen manche kleine Dichtungen der nachklassischen Zeit, Mosens „Ritter Wahn“ zum Beispiel, mehr Tiefsinn zu enthalten, als dies dreibändige unförmliche Riesengebäude. Wenn diese „moderne Theodicee“ zu dem Resultat kommt, das Böse sei zur Entwickelung des Guten unentbehrlich —, nun, das hat schon über hundert Jahre früher der Engländer Mandeville in seiner „Bienenfabel“ (1723) ausgesprochen, indem er lehrte, die Laster des Einzelnen seien der Segen der Gesamtheit. Wie Jordan hat er das an einem Idealstaat exemplifiziert und schon Pierre Bayle, der große Skeptiker, hatte gelehrt, ein Staat aus lauter Gerechten könne nicht bestehen. Aber ihnen genügte dazu ein kurzer Raum. —

Jordans Agathodämon ruft — in Sperrdruck — aus: „Es hungert mich nach einer Erdenlast“; wie viel schöner hatten Immermann und Heine diesen Gedanken längst formuliert! Und der Vers, auf den Jordan vor allem stolz ist, weil er Darwin vorwegnehme:

> Also lösen Tod und Hunger
> Und der Wesen steter Krieg
> Uns das höchste, schwerste Rätsel:
> Wie die Form des Lebens stieg?

Wie viel tiefer war die Geschichtsphilosophie der Lessing und Herder, als diese dürre Formel für eine Erkenntnis, die viel älter ist auch als sie!

Und in was für Versen geschieht die Verkündigung, deretwillen im „Demiurgos“ Aischylos und die Dichter des „Hiob“ und des „Faust“ unter Mitteilung von Belegstellen in Sperr- und Fettdruck ihren „Erben“ Wilhelm Jordan beglückwünschen! Da heißt die junge Erde, um auf „Gestirne“ reimen zu können, eine „Riesenbirne“; oder der „Chor der Unsterblichen“ fällt wie die Corona an der Kneiptafel mit dem trivialsten Rhythmus in die Worte des Aischylos ein. Nur einmal erhebt sich diese buntscheckige Produktion über das unkünstlerische Zusammenreimen: in dem Glaubensbekenntnis des modernen Naturforschers, das Jordan Alexander v. Humboldt in den Mund legt. Hier ist Schwung, Kraft, persönliches Erlebnis; hier ist ein nicht unwürdiges Seitenstück zu Lucretius de rerum natura und Goethes „Metamorphose der Pflanzen“. Nur zu oft aber sinkt sonst der Dichter tief unter das Lehrgedicht des vorigen Jahrhunderts, unter einen Kästner, der auch schon die Erkenntnis seiner Zeit früherem Wahn entgegensetzte, oder gar unter Albrecht v. Hallers hohes Pathos. Jordan hat wiederholt mit großer Verachtung von der Lyrik und von dem realistischen Roman gesprochen. Vergleicht man seinen „Demiurgos“ mit der besseren Mittelware dort, so wird man an sein eigenes Gleichnis von dem Vogelhändler und seinem Sohne erinnert: der mag noch so kunstvoll aus weichem Thon ein „vogelähnlich Ding“ zurechtkleben, mit feinen Ledern benähen, mit Federn von Pfau und Papagei ausschmücken — gegen den kleinsten lebendigen Vogel ist das künstliche Präparat in seiner „harlekinistisch bunten Uniform“ doch nur — eine mühsame Mißgeburt:

> Wie anmutsvoll dagegen sind die Spatze,
> Wie maßvoll schön des Lebens schlichte Form!

Ja, hätte er dieser Erkenntnis nur je Rechnung tragen wollen! Aber nichts stand ihm ferner als „des Lebens schlichte Form".

Nur aus der Erkenntnis des Lebens, der Wirklichkeit gelingt dem Dichter wie dem Forscher die Ahnung der Zukunft. Weil Schiller das Herz seiner Zeitgenossen kannte, darum ward sein Posa eine Prophezeiung auf die französische Revolution. Jordan aber in seiner Hohepriesterlichkeit geht überall direkt auf das Prophezeien und Pfadeabstecken los, und um darin möglichst frei zu sein, entfernt er sich so weit wie irgend möglich von der Realität. Nicht aus irgend einer Anschauung, einem künstlerischen Bedürfnis heraus, sondern aus dem verstandesmäßigen Wunsch, der Nation einen prophetischen Codex zu geben, entsteht sein zweites Hauptwerk. „Die Nibelunge" (1868 „Siegfriedssage", 1874 „Hildebrands Heimkehr") gehören in die Reihe jener Religionsurkunden, die für die Zeit charakteristisch sind, zu Daumer und Ronge, zu Hebbel und Wagner; wie sie denn auch durch Prosaschriften Jordans („die Erfüllung des Christentums" 1879, und seine Romane) ergänzt werden. Tendenz und Inhalt sicherten ihnen — wie dem „Mirza Schaffy" — den Erfolg: 23 Auflagen mit 108000 Exemplaren! Um ihres Gedankeninhalts wegen sind sie gedichtet worden; kein Wunder, daß die Anschauung trotz aller fast krampfhaften Bemühung um Anschaulichkeit so schlecht weggekommen ist.

Nie sind die Gestalten der Vorzeit an Jordan herangetreten und haben von ihm Blut zur Neubelebung gefordert, wie der Doktor Faust den jungen Goethe verfolgte. Sondern den tapfern Patrioten, der über die Erniedrigung und den einstigen Glanz seines Vaterlandes grübelte, packte das sehnende Verlangen, eine Brücke hinüberzuschlagen von der idealen Vorzeit zu der erhofften Zukunft. Dies Bestreben nun aber, das schon die Humanisten beseelt hatte, erhielt bei ihm eine ganz eigentümliche Wendung. Jordan ist der rechte Sprößling einer materialistischen Zeit, der typische Zeitgenosse Karl Vogts, Ludwig Büchners, des Engländers Henry Thomas Buckle (1821—1862): er kennt keinen andern Fortschritt als durch gesteigerte Intelligenz und kein anderes Wissen als das von der Natur. Er hat nie ein Organ für Psychologie gehabt; man vergleiche nur, wie sein Hagen sich selbst erklärt und wie bei Hebbel diese Figur menschlich begreiflich wird. Oder man lese mit Staunen (in den „Sebalds"), wie ein fanatischer ultraorthodoxer Jude in fünf Minuten durch das Zureden einer alten Dame dazu gebracht

wird, Gebote zu verletzen, die ihm bis zu diesem Augenblicke als unverbrüchlich galten! Für dergleichen Wahrheiten und Unwahrheiten geht Jordan jeder Sinn ab. Um seine Verschmelzung des altgermanischen mit dem modernen Ideal zu bewerkstelligen, muß er die alten Recken mit wunderbarer Naturerkenntnis ausstatten. Gleichgültig geht er an dem tiefen Schacht psychologischer Erkenntnis vorbei, den nicht nur die alten Lehrgedichte, sondern auch die Charakterschilderungen der Edda und der isländischen Sagalitteratur enthalten. Aber modernste Chemie und Physik in die alten Mythen zu legen scheint ihm nötig, um „die Lüge der äußersten Niedertracht“ zu widerlegen, die nämlich, „unsere Altvorderen seien nur eine Art halbwilder Barbaren und Bärenhäuter gewesen“. In dieser Absicht wird also der Mythus „Iduna wird entführt, wann der Herbstwind die Bäume entblättert“ so erklärt: „wann die Sonnenwirkung die Blätter nicht mehr genügend reizt, Kohlenstoff einzuatmen, Sauerstoff auszuatmen, werden sie von letzterem gerötet, gegilbt und sterben ab“. Das sei die rationale Erklärung, die im Keim schon in der mythologischen liegt. In dieser Absicht muß aber gar in den „Nibelungen“ Gunther Jordans Lieblingsdogma von der Veredelung der menschlichen Rasse vortragen:

> Die besondere Satzung der Söhne Dankrats
> Bestimmt auch die Stärke, das Maß der Gestaltung,
> Der künftigen Mutter königlicher Männer.
> Ein zierlich geputztes zaghaftes Püppchen
> Mit sanftem Gesicht und schwächlichen Sehnen
> Ist mir verboten zur Bettgenossin.
> Denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten
> Lautet die Losung, nach der wir leben.

Nun, das heißt doch echt altgermanisch gesprochen! Oder Hagen recitiert, was er aus dem „Demiurgos“ gelernt hat:

> So gaben die Götter
> Mir anderen Auftrag: dies eilige Trachten
> Nach faulem Frieden ein wenig zu fristen.
> Was ist diese Arbeit im Ameisenhaufen
> Der Völker und Fürsten? In feste Bahnen
> Lenkt man das Leben; Verbot und Erlaubnis
> Umspannen die Welt wie ein Spinngewebe

— im Zeitalter der Völkerwanderung!

> Das nennen dann Milde und Menschenliebe
> Die blöden Simpel und können's nicht sehen,
> Daß die siegende Sanftmut zuletzt in ein Siechhaus
> Die Erde verkehrt —

in den Tagen der altgermanischen Heldensage! Solche Stellen hebt dann der Autor mit dem typographischen Kraftmittel des Fettdrucks billig hervor (Hamerling hat sich doch später wenigstens auf Sperrdruck beschränkt!), um gleich anzudeuten, um welcher Weisheit willen er sich eigentlich die reimreiche Mühe mächtig gemacht. — Eben dahin gehören die fortwährenden Mitteilungen über das Wesen der Volkspoesie, die Horand oder Nornegast giebt; dahin Hildebrands Sentimentalitäten über den Umgang mit Tieren (wobei der Ausspruch benutzt wird, daß der Mensch der Gott des Hundes sei!). All das ist „zum Fenster herausgesprochen"; nicht die altgermanischen Sänger und Helden verkünden es, sondern der Rhapsode läßt seine Puppen tanzen. — Stillos in anderer Art sind die gesuchten Familiaritäten. Helgi fragt:

> Ach sage doch, Siegfried, ob es nicht sein kann,
> Daß du mein Papa wirst?

und ein anderes „Büble" sagt: „Hieher geritten ist nun die Mama". Oder der Dichter selbst (was wohl humoristisch wirken soll): „Nun ging dem Geiger ein helles Licht auf".

Versagt so Jordans Kunst vollkommen, wo es galt, die Keime der alten Dichtung zu entwickeln, so liegt hier vielleicht der größere Teil der Schuld in der Stoffwahl. Gerade der „Rhapsode" hätte von seinen Vorgängern lernen sollen, wie vorsichtig der altgermanische Sänger die Tradition fortsetzt, psychologisch ergänzt, nach dem Geschmack der Zeit verkürzt und erweitert, nie aber vorlaut sich selbst mit seiner ganzen Breite, die Sagengestalten zerquetschend, zum Fenster herauslegt. Aber der Versuch muß scheitern, wo Jahrhunderte unterbrochener Tradition ihn erschweren. Entschädigt denn nun wenigstens, was er neu hinzu erfand? Ach nein! Überflüssigere und geschmacklosere Erfindungen sind schwer denkbar als die durchaus „romantischen" von der häßlichen Magda; ungeschicktere kaum als die Fortführung alter Motive in der Zeichensprache Schwanhilds! Wie wirkt die grausige, wenn auch barbarische Tötung von Etzels Kind in der alten Sage! wie verpufft alle Wirkung, wenn bei Jordan eine endlose Detailmalerei vorhergeht und „der Nestquak Etzels von Kriemhild, die kleine Kröte" zu einem altklugen Prinzchen gemacht wird, das wir fast mit Vergnügen sterben sehn! Und wenn Jordan durch Kürze wirken will, mißlingt es nicht minder. In unserm alten Nibelungenlied heißt es:

> Da fiel in die Blumen Kriemhildens Mann.
> Das Blut aus seiner Wunde mächtig rann. . .

und dann wieder:

> Die Blumen auf allen Seiten waren vom Blute naß.
> Da rang er mit dem Tode; nicht lange that er das —

Jordan unterdrückt die herrlichen Abschiedsworte des Helden und ersetzt die beiden Stellen, die das allmähliche Blutigwerden der Blumen so anschaulich schildern, durch folgende gräßliche Verse:

> Und am murmelnden Wasser das weiße Maßlieb
> Stand nun geschminkt mit blutiger Schminke!

Nicht einmal die rein äußerliche Formgebung ist tadellos. Auch bei der Erneuerung des Stabreims hat sich Jordan nicht in den Geist der alten Dichtung zu versetzen gewußt; er bleibt recht eigentlich am Buchstaben haften. Seine Tonmalerei verletzt durch den Hauptfehler aller Jordanschen Dichtung: durch die fühlbare Absichtlichkeit, und sein Durchschnittsvers wirkt steif und prosaisch.

Mit all dem glaubt Jordan, wie er im „Nachgesang" bezeugt, eine „Wunderleistung" vollbracht zu haben, zu der nur der „deutsche Glauben" ihm Kraft verliehen habe. Sicherlich ist die begeisterte Vaterlandsliebe, die ihn antrieb, auch in dem Werk nicht zu verkennen; aber anspruchsloser haben Patrioten wie Willibald Alexis und Gustav Freytag Größeres vollbracht. Denn lebendig ist nichts geworden bei dieser mühsamen Elektrisierung von Mumienweizen. Lebendig wirken nur etwa die Augenblicksbilder sprechender Personen, bei denen Jordan mit ängstlicher Sorgfalt die Vorschriften des „Laokoon" eingehalten hat; aber selbst hier merkt man die Mühe. Er erzählt es in der „Epistel", die seine „Strophen und Stäbe" einleitet, selbst, wie ängstlich — ich muß das Wort wiederholen — er jeden Naturanblick, jede Erscheinung, die er sah, für sein Epos aufsparte und die schönen goldenen Haare einer Frau sorglich für Kriemhilden im Bad aufhob. So sparsam sind echte Poetennaturen nicht gewesen; Gottfried Keller hätte nicht jeden Anblick zu gelegentlicher Benutzung in ein sicheres Depot gelegt, Fontane nicht jede merkwürdige Äußerung zum gelegentlichen Anbringen thesauriert. Aber auch hier zeigt sich in Jordan die völlige Verkennung der Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft. Wie die Goncourts und Zola in den Roman, hat er in das Kunstepos die Collektaneen, die fettgedruckten Hauptbelege, die Exkurse hineingetragen, und wie die Goncourts (denn Zola ist ein geborener, nur

oft durch die Theorie beirrter Dichter) ist er bei allem theoretischen Kunstverstand praktisch allezeit ein Dilettant geblieben.

Das zeigt auch seine wichtigste Gedichtsammlung: „Strophen und Stäbe" (1871). Auch die Überschätzung der „großen Gattungen" charakterisiert den Dilettanten: mag auch jener „einförmige graue Strichregen" überflüssiger Verse, der Keller verdroß, vieles entschuldigen — die übertriebene Geringschätzung aller Lyrik, die der Rhapsode äußert, beweist doch bei ihm wie bei dem viel gelehrteren und geistreicheren Gervinus eine im Grunde unpoetische Natur. Der rechte Künstler weiß jedes vollkommene Kunstwerk zu schätzen; verachtet Jordan das Lied oder Ebers die Novelle, so verraten sie dadurch, daß ihnen viel zu sehr der gedankliche Inhalt einer Dichtung der ausschließliche Wertmesser ist. Jordans eigene Gedichte verstärken den Eindruck. Er sieht es als ein Hauptverdienst an, daß er das Gedicht von der Sklaverei des Buchstabens erlöst und durch seine rhapsodische Recitation dem gesprochenen Wort wieder sein Recht geschaffen habe. Was Otto Ludwig von dem geschriebenen Drama betont, hebt er von dem geschriebenen Epos hervor: nur Skizze sei es, lebendig werde es erst dem folgsamen Ohr. Sicher liegt hierin ein Verdienst; sicher ist es kein Zufall, daß Jordan, dem „der Kehlkopf nur den Charakter verrät", und Fontane, der Meister des individuellen Tonfalls, derselben Zeit angehören: wie alle Sinne mußte auch das Gehör zu neuer Eroberung der realen Welt erst wieder erzogen werden. Aber wenn man Jordan gehorcht, so kommt man nicht auf die Kosten. Den melodischen Zauber Hölderlins und Novalis wird man nicht erst suchen; aber auch die individuelle Versbehandlung, mit der Theodor Storm Gefühlen und Stimmungen ihr Kleid giebt, fehlt gänzlich. Dafür findet man allerlei Kunststücke im Geschmack der Romantiker, „rhythmische und vokalische Imitation" einer Polka, Vokalfarbenspiel. Vor allem findet man auch hier unerschöpfliches Selbstlob. Homer und Sophokles, Dante und Shakespeare reichen die Hände dem Autor dieser Bonbonverse:

> Ja, mich verlangt nach höherm Ruhme,
> Als daß ich nur dein Herz gewann;
> Ich will in seinem Heiligtume
> Verehrt sein als ein ganzer Mann.

Am schlimmsten aber zeigt sich Jordans Dilettantismus in den Romanen „die Sebalds" (1885) und „Zwei Wiegen"

(1887). Bei den „Sebalds“ sind wir ganz im achtzehnten Jahrhundert. Es ist ein Unterrichtsroman von altmodischster Art. Und dabei darf man nicht einmal an die Meister dieser Art denken, an den Geist eines Voltaire, die Grazie eines Fontenelle. Ja der alte Nicolai in seinem „Sebaldus Nothanker“ war gewandter, und manchmal doch gelang ihm ein Charakterbild oder eine Situation; und immer schreibt er lesbar. Jordan aber gestattet sich Sätze wie diese: „Unter dessen Steinschwelle eingeblühte, rostüberkrustete Ringe zum Vertauen der Fahrzeuge verraten, daß einst der Strom den Fuß dieses Gemäuers umspülte, und lassen vermuten, daß damals der nächste Weg nach dem Innern der Stadt noch nicht verwehrt war“. „An Bedeutsamkeit für die Gegenwart vielleicht nicht ganz unvergleichbar mit derjenigen der Hauptsätze Luthers für seine Zeit ist die Unsterblichkeitslehre meiner Osterpredigt.“ Zu dem geschwollenen Stil dieser Prosa bildet die furchtbare Trivialität der Motti über jedem Kapitel ein ergötzliches Gegenbild:

Arm an Selbstgefühl, Vertrauen
Werden kluge, reiche Frauen.

Hier wie dort das gleiche Unvermögen, Inhalt und Form in innere Übereinstimmung zu bringen. Den Gipfel erklimmt dieser absolute Mangel an Feinfühligkeit in folgendem grotesken Satz, der eine Schiffskatastrophe malt: „Auf den Stufen und in den Ausgängen wanden sich verendend oder Blut sprudelnd etliche Schwächlinge und mehrere Frauen, denen man das Genick abgetreten oder den Brustkasten eingedrückt.“ „Etliche Schwächlinge und mehrere Frauen“ — ist das nicht unbezahlbar? Wie der Autor sprechen seine Figuren: geschwollenes Papierdeutsch; ob sie im Sterben liegen oder etwa, kaum noch des Atmens fähig, in eine Eisspalte geklemmt sind, das macht keinen Unterschied. Wird einer aufgeregt, so hat Jordan ein Universalmittel, die Stimmung zu charakterisieren: er läßt das Personalpronomen weg, und mit „Haben genug gethan“ oder „kann kaum noch die Augen öffnen“ individualisiert er den Moment . . . Besehen Vater und Tochter Ahnenbilder, so knüpft der Vater die dem Leser zu gebende Aufklärung mit „Also“ an ein Wort der Tochter und sagt ihr dann im Zeitungsstil alles, was sie weiß. Und so überall.

Auf der Höhe der Sprachtechnik steht die Charakterzeichnung. Ob Jordan Modelle nimmt oder ob er frei erfindet, nirgends kommt er über die herkömmliche Schablone heraus: das bildungs-

durstige Edelfräulein, der freigesinnte Aristokrat, der liberale Prediger, der kluge Deutschamerikaner — aber nirgends Individuen. Schablonenhaft ist auch die Handlung. In den Gedichten wettert Jordan auf Eugène Sue; hier hat er ihm alle Mittelchen abgeborgt: den schlauen Jesuiten, den Bastard aus Grafen- und Kunstreiterblut (der auch in Spielhagens „Problematischen Naturen“ nicht fehlt), Kindesraub, Familienmale — das ganze Requisitenmaterial des französischen Abenteuerromans. Neu ist nur der dick aufgepfropfte Lernstoff: die endlosen Vorträge über Teleologie und Christentum, über Erdmagnetismus und den „überhaarten, kaum stecknadelkopfgroßen Restſtummel des Maulwurfsauges“; und neu sind die pedantischen Zuthaten darwinistischen Gepräges: daß Arnulf den Spann seiner künftigen Braut ausmißt und über „Sebaldsfüße“ philosophiert, oder daß Ulrich sich „den in der Familie erbgewohnten Strafschlag auf die Schläfe giebt“. Auch von der erblichen Phantasie der Sebalds hören wir; als Proben erhalten wir aber nur ein paar recht dürftige Traumbilder. Dieser wissenschaftliche Inhalt ist also auch hier die Hauptsache; und in der That sind die Vorträge über den „Aufbau des Leibes Christi“ und die „Erfüllung des Christentums“ weitaus das Beste und Interessanteste an dem Buch. Aber um diese lehrhaften Partien schlottern die romanhaften uninteressant und in schematischer Starrheit herum; und daß Jordan in der allernaivsten Weise ein paar Reiserinnerungen einstopft („Über Sacramento City zur Eisenbahn zurückkehrend machten sie von Truckee zu Wagen einen Abstecher nach dem von herrlichen Waldungen und Schneebergen umrahmten See Tahо“), die durchaus zu nichts führen, das erhöht nur den dilettantischen Eindruck, aber nicht das Interesse. Sobald der Gedankeninhalt überholt war, blieb von dem mißglückten Ding, das weder Kunstwerk ist noch wissenschaftliche Untersuchung, weder Wahrheit noch Dichtung, schlechterdings nichts übrig.

„Zwei Wiegen“ (1887) hat den gleichen furchtbaren Stil und die gleichen Sprechmanieren; die gleiche Naivetät im Anbringen von allerlei Kenntnissen über Blumenveredelung und Magenpumpe, Marsbewohner und heiße Bauchpflaster; das gleiche Ungeschick im Einflechten philosophischer Betrachtungen. Und auch hier sind diese Mängel der äußeren Form nur Symptome der hilflosen Technik, die sich mit langen Briefen und endlosen Reden, mit Rückgriffen in kindlichster Art („Wo war nur der Doktor? Die Antwort muß

vom späten Abend dieses Tages zurückgreifen bis zur Stunde vor Sonnenuntergang"), vor allem mit schablonenhaften Charakteren mühsam durchfristet. Die phantasielose Handlung wird durch etwas Schicksalsromantik der verwickelten Verwandtschaftsverhältnisse, der Prophezeiungen, der verhängnisvollen Tage und Gegenstände aufgeputzt.

Wir sind auf die beiden Romane näher eingegangen, teils weil Jordans Selbstruhm auch hier nicht ohne Wirkung geblieben ist, teils weil sie uns die Gelegenheit bieten, den deutschen Dilettantenroman überhaupt zu charakterisieren. Daß Stücke dieser Art Leser und Lober finden, das ist die Ursache des tiefen Standes unserer Roman- und Novellenproduktion. Die „Blaustrumpfromane" der immer noch durch tüchtigen Sinn ausgezeichneten Marlitt (Eugenie John aus Arnstadt 1825—1887) und ihrer schlimmeren Nachfolgerinnen stehen technisch nicht niedriger, in der Sprache durchweg höher als die beiden Erzählungen des Mannes, der sich am Schluß der „Zwei Wiegen" wieder einmal mit den „mächtigsten Dichtergenies von reichster Welt- und Lebenskunde" vergleicht. So lange die Kritik solche Ware noch mit ein paar leichten Beanstandungen durchgehen läßt, wird unsere Durchschnittsleistung die Englands, Italiens oder gar Frankreichs nicht erreichen.

Dilettant bleibt Jordan auch in seinen Lustspielen („die Liebesleugner" 1855, „Tausch enttäuscht" 1856), von denen aber wenigstens eins, „Durchs Ohr" (1870), eine gewisse anmutige Leichtigkeit besitzt — freilich, wie Schiller einmal an Goethe schreibt, „es ist mehr die Leichtigkeit des Leeren als des Schönen". Doch ist immerhin das Hauptmotiv, jenes Verlieben durch den Klang der Stimme, originell und für den Rhapsoden bezeichnend. Unser Urteil aber, daß Jordan ein echter Künstler oder gar ein großer Dichter nicht sei, kann dies hübsche Spiel so wenig aufheben wie ein paar gelungenere Partien im „Demiurgos" und den „Nibelunge". Wir ehren den festen und geraden Mann, den begeisterten und klar sehenden Patrioten, den überzeugungstreuen Bekenner einer modernen Weltanschauung. Aber wenn er alles in reinlicher Prosa gesagt hätte, so hätte die deutsche Poesie wenig verloren, die deutsche Litteratur eher gewonnen.

Wurzelt Jordan völlig in der historisch-politischen Richtung, so steht ein anderer, der Dichter ganz und gar war, ihr nur noch nahe. Theodor Storm ist der Dichter der historischen Erinnerung;

nicht ihren Inhalt — ihren Reflex, ihre Wirkung auf die Gegenwart liebt er zu malen.

Theodor Storm (1817—1888) gehört zu jenen Dichtern, deren ganzes Leben fast nur ein eigentliches Erlebnis aufweist: ihre Jugendzeit. Es sind lyrische Naturen, von so zarter und zugleich tiefer Sensibilität, daß schon in Jahren, die sonst noch vor dem „Aufblühen der Außenwelt“ liegen, sie sich vollsaugen von Empfindungen für jede Stimmung, die sie umgiebt. Das verleiht dann jedem künstlerischen Wiedererwecken dieser Jugendeindrücke einen eigenen Reiz: nicht bloß die Darstellung, schon die Konzeption selbst ist gleichsam vergoldet von der Patina jahrelanger Unberührtheit; ein gesättigter Goldton wie auf den Werken alter Meister erfüllt schon die Phantasievorstellung des Dichters und geht von hier, fast ungewollt, in die Ausarbeitung über. Daneben liegt aber der Nachteil, daß die Phantasie so früh gleichsam ausgefüllt ist, daß neue Eindrücke kaum noch Raum finden; immer suchen nur dieselben alten Lieblingsstimmungen nach neuem Ausdruck, nach neuen Trägern. Zwar von Storms eigentlicher Lyrik gilt das nicht so ganz; hier tönt neben jener süßen Jugendsehnsucht ein kräftiger Weltton, wenn auch seltener, weniger gepflegt:

> Wir können auch die Trompete blasen
> Und schmettern weithin durch das Land;
> Doch schreiten wir lieber in Maientagen,
> Wenn die Primeln blühn und die Drosseln schlagen,
> Still sinnend an des Baches Rand.

Aber fast ganz gilt es für seine Novellendichtung. Er schreibt selbst an Eduard Mörike, seinen Liebling und seinen nächsten Verwandten unter den Zeitgenossen: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form. Daher ging von allem, was an Leidenschaftlichem und Herbem, an Charakter und Humor in mir ist, die Spur meist nur in die Gedichte hinein. In der Prosa ruhte ich mich aus von den Erregungen des Tages; dort suchte ich grüne stille Sommereinsamkeit.“ Und ebenso bezeichnend einmal an Ludwig Pietsch: „Ich lege Ihnen hier ein Gedicht bei, worin die Sehnsucht nach unserer alten Heimat Worte gefunden“; (es ist das Gedicht „Gartenspuk“) „eine wohl nicht ganz gelungene Dämonisierung dieser Garteneinsamkeit, welche die Mutter meiner meisten Produktionen ist.“

Das ist Romantik — sicherlich; und die beiden Forscher, denen

wir so vortreffliche Analysen der Stormschen Dichtung verdanken, wie wir sie nur von wenigen deutschen Poeten besitzen, Erich Schmidt und Paul Schütze, haben nicht verfehlt, die Verwandtschaft Storms mit der Romantik hervorzuheben. Romantisch ist dies starke Unterscheiden der poetischen Einsamkeit von dem prosaischen Lebenslärm, ist Storms Naturempfindung überhaupt, für die Schütze mit Recht einen Spruch Goethes citiert: „Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit." Das scheint in der That wie auf Storm gemünzt:

Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit.

Romantisch ist seine Vorliebe für Künstlerromane oder doch die Neigung, den Helden „von der Prosa des Lebens abgewandt" darzustellen und diese Tendenz etwa noch durch einen realistischen Gegenspieler (wie in „Immensee") zu verstärken. Und dennoch ist Storm nicht Romantiker im vollen Sinne des Wortes; er ist eben ein Nachkomme der Romantik, den die politisch-historische Richtung einer neuer Zeit berührt hat. Daher zweierlei: im Gegensatz zu der unbestimmt-idealisierenden Traumwelt Eichendorffs ein realistisches Individualisieren der poetischen Erdenwinkel; und im Gegensatz zu Brentanos Schwelgen im Dichtergefühl eine ernste, kunstvolle Technik. Denn wer sich wie Storm und Freytag und Fontane mit der Vorstellung von der rechten Eigenart und Tüchtigkeit deutschen Wesens erfüllt hatte, dem konnte die altromantische Verachtung aller, auch selbst der künstlerischen Arbeit nicht in den Sinn kommen.

Theodor Storms romantische Welt ist nicht aus dem Gegensatz zu der wirklichen oder doch mindestens nicht aus ihm allein herausgeboren, wie etwa Brentanos Bilder aus dem frommen Mittelalter. Sie ist eben nur der poetische Nachklang der wirklich und zwar mit größter, seltenster Bestimmtheit aufgenommenen Jugendeindrücke. Das schafft ihr ihre Wahrheit, wo das Leben des Eichendorffschen „Taugenichts" ein freilich entzückender Traum und Brentanos „Arme Frau vom Hennegau" ein wenn auch reizvolles Spiel bleibt.

In der kleinen alten Handelsstadt Husum in Nordfriesland ist Theodor Storm (14. September 1817) geboren. Es ist ein Ort,

dem nicht jeder auf den ersten Blick viel Reiz abgewinnen würde; aber für dies empfängliche Dichtergemüt konnte keiner an Anregungen reicher sein. Die malerische Verwirrung verfallender Patriziergärten in der einst reichen und angesehenen Stadt gab jene „Garteneinsamkeit", die der Dichter selbst mit Recht als besonders charakteristisch für seine Muse hervorhebt; das Meer gab jene Stimmung elegischer, unbestimmter Sehnsucht, wie sie manche Verse der Odyssee oder altenglischer Dichtungen atmen, gab der Luft den grauen, versilbernden Ton und den Eindruck der mächtigen Stille. Stille auch sonst in den Straßen der verarmenden Stadt und umher:

> Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
> Kein Vogel ohne Unterlaß;
> Die Wandergans mit hartem Schrei
> Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
> Am Strande weht das Gras.

Dazu noch die stark persönliche Stimmung der nächsten Umgebung: eine altangesessene Familie mit fremder Blutbeimischung. Ein altes Haus mit winkeligen Treppen und Bodenräumen und Urväter-Hausrat drein gestopft bereitet auf die von dem Dichter fast allzusehr gepflegte Requisiten-Romantik der alten Wanduhren und Violinen, Spiegel und Wandgemälde vor. Fast sind damit die Hauptmotive seiner Novellenpoesie schon gegeben; fast sind die tragenden Figuren seiner Erzählungen nur Verkörperungen seiner Jugendeindrücke.

Der Sohn des vielbeschäftigten Advokaten studierte erst (1837) in Kiel, dann in Berlin Jura. Bald trat er auf der heimatlichen Universität in enge Verbindung mit zwei Landsleuten, Theodor Mommsen und dessen Bruder Tycho. Ganz im Sinne der politisch-historischen Richtung sammelten die drei eifrig Märchen aus Schleswig-Holstein, die sie später Karl Müllenhoff überließen: von allen vieren ward die gelehrte Arbeit zugleich als eine Demonstration für das Deutschtum der Heimatsprovinzen aufgefaßt. Dann ließ Theodor Mommsen — denn er war unzweifelhaft der Führende — mit Storm und dem Bruder Tycho das „Liederbuch dreier Freunde" (1843) erscheinen. Seine Hauptbedeutung ist eine kritische, programmatische. Einig waren alle drei im Preis des für Deutschland sonst noch fast unentdeckten Mörike, in der Abwehr von Gutzkows Prosa und Rückerts Lehrhaftigkeit. Aber Eichendorff, den Storm immer geliebt hat, enttäuscht Mommsen mit seiner Gesamt-

ausgabe. — Der Standpunkt der Gruppe ist danach im ganzen klar genug. Das ist die Hauptsache, daß in einer Zeit, die das Verständnis für wahre Poesie immer mehr über der Überschätzung hier der Form, dort des Gedankeninhalts verlor, die drei Holsteiner wieder erkannten und betonten: in der inneren Form liege das eigentliche Merkmal der Poesie, in der künstlerischen Anschauung, in der vollkommenen Durchdringung von Form und Inhalt.

Storms eigene Praxis ist noch nicht gereift, obwohl er poetisch schon jetzt der Bedeutendste ist. Aber den ästhetischen Standpunkt des Büchleins hat er immer beibehalten: die Abwehr von Reflexionspoesie und leerem Formenspiel, die energische Betonung der Stimmung als des Hauptfaktors der Lyrik. Am deutlichsten spricht sich diese Stellung in seiner ausgezeichneten Auswahl deutscher Lyrik aus, die er als „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius“ (1870) herausgab. Die Einleitung lehnt vor allem die Phrase in der Lyrik scharf ab und verwirft die patriotische Rhetorik; die Auslese selbst kümmert sich nicht um berühmte Namen, sondern sucht Ursprünglichkeit und Stimmung. Im ganzen wird man zu einer Übersicht unseres Schatzes an echter reiner Lyrik von Claudius bis zu Storm keinen besseren Führer finden.

Storm hatte sich (1842) in seinem lieben Husum als Advokat niedergelassen, bis (1853) die dänische Regierung den eifrigen deutschen Patrioten, der in Liedern sein Schwert geschwungen hatte, aus der teuren Heimat trieb. Er ging nach Preußen; aber trotz den angeregten Dichtergesellschaften im „Rütli“ und im „Tunnel“ konnte er sich in Potsdam nicht eingewöhnen. Theodor Fontane hat den Gegensatz, in den Storm mit seiner allzu laut gepflegten „Husumerei“ zu den Preußen geriet, nicht ohne Schärfe geschildert; und man fühlt, daß auch Storms ästhetischer Purismus ihn den Genossen entfremdete. Der Romantiker, dem die Poesie die Hauptsache, eigentlich der allein ernst zu nehmende Inhalt der Existenz blieb, und der Realist, dem das Leben selbst die Hauptsache war, standen sich hier in charakteristischen Typen gegenüber.

Storm wurde dann (1856) als Kreisrichter in das entlegene katholische Heiligenstadt in der Provinz Sachsen versetzt, wo er sich schon eher gefiel; aber sobald die politischen Verhältnisse es gestatteten, kehrte er (1864) in die Heimat zurück. Sein Glück wurde bald durch den schwersten Verlust getrübt: seine geliebte, schöne, viel besungene Gattin Constanze starb (1865). Im folgenden Jahre gab

der Landvogt von Husum seinen zärtlich geliebten Kindern eine zweite Mutter. Er blieb dann im Justizdienst in seiner Vaterstadt (bis 1880) und siedelte zuletzt in ein von ihm selbst erbautes „festes, rotes, an der Sturmseite mit Schiefer von oben bis unten bedecktes Kastell“ in Hademarschen über. Da lebte der kleine zierliche Mann mit der vorgebeugten Haltung und den freundlichen Augen im schmalen Gesicht noch acht glückliche Jahre, eifrig in seinen Lieblingsdichtern lesend und auch wohl mit „jugendlich leidenschaftlicher Tenorstimme“ Schumannsche Lieder und Volksweisen vorsingend, korrespondierend und Novellen schreibend, bis (4. Juli 1888) sein Tod ein Trauertag für Deutschland wurde.

Theodor Storm hat selbst gestanden, er habe nie in seinem Leben eine Versuchung zum Drama gefühlt — eine höchst merkwürdige Singularität, noch größer als Ibsens Gleichgültigkeit gegen alles Romanartige, denn der norwegische Meister hat wenigstens in metrischer Form Romanzen geschrieben. Man könnte aber fast noch weiter gehen und behaupten, in der größeren Hälfte seines Lebens habe Storm überhaupt nur Lyrisches gedichtet. Wie seine Novellistik aus der Lyrik hervorwächst, hat Schütze an der frühen Erzählung „Ein grünes Blatt“ gezeigt; und umgekehrt verdichtet sich wieder, wie in „Immensee“, die Stimmung zum Liede. Deshalb sind die Verse innerhalb der Erzählung bei Storm, wie bei seinem Vorbild Eichendorff, ganz etwas anderes als die, die Fontane oder gar Jordan in den Roman einlegen: nicht ein von außen eingefügtes Mittel, Höhepunkte der Handlung gleichsam mit angesteckten Fackeln zu beleuchten, sondern ungewollter Übergang in die Sprache der Dichtung; wie denn auch seine Prosasätze zuweilen in cambische Regelmäßigkeit überglühen. Wir erinnern nochmals an jenes wichtige Geständnis des Dichters: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form“. Kaum wäre es übertrieben, wenn wir sagten: Storm bedient sich der Novelle, um die ersehnte Stimmung zu erlangen — um „sich auszuruhen von den Erregungen des Tages“ —; besitzt er sie, so wird ihm ihr Inhalt von selbst zum Gedicht. Wie sagt doch Eichendorff?

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Diese Lyrik innerhalb der Epik, wie etwa das wunderbare „Heute, nur heute bin ich so schön“ des Harfenmädchens, ist nichts

als das Singen der durch das Zauberwort erweckten Welt. Und wie sie seinen Figuren zum Gesang wird, so vor allem auch dem Dichter selbst.

Die Lyrik ist für Storm, was sie für die Poesie aller Völker ist, die eine lebendige Poesie überhaupt ihr eigen nennen, was sie auch für Goethe war: die notwendige Unterströmung aller höheren Gestaltung, die Voraussetzung für Epos oder Roman so gut wie für das Drama. Sie ist nichts anderes als die Anerkennung der poetischen Welt selbst. Es werden nicht etwa „poetische Momente“ aufgesucht, noch weniger fertige Empfindungen nachträglich — wie meist bei Hebbel — in Verse gebracht; sondern was das Zarteste, das Beste, das innerste Leben des Dichters erweckt, das wird ihm von selbst zum melodischen Vers. Daher geht gerade diese reine Lyrik in der Regel von einer bestimmten Situation aus, wie die Volkslieder gern mit einem typischen, Stimmung erweckenden Natureingang („Es steht eine Linde in jenem Thal, ist oben breit und unten schmal“) einsetzen. Der Gesang der Nachtigall in der Nacht, die Heimkehr aus einer lauten Gesellschaft, ein Chorus von Naturstimmen wie in dem unvergleichlichen „Juli“:

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht,
Seine Ähren senkt das Korn,
Rote Beere schwillt am Dorn,
Schwer von Segen ist die Flur —
Junge Frau, was sinnst du nur?

Der leise Sommerwind selbst scheint diese Klänge herüberzutragen, der Dichter hat sie bloß nachgeschrieben. Wie in der Volkspoesie sind es vor allem die großen, immer wiederkehrenden Momente, die zum Lied auffordern: Liebeswerben, Begraben der Liebsten; seltener erklingt das Festlied, was mit dazu beiträgt, auch der Sammlung seiner „Gedichte“ (1853) den „Mollton“ zu geben, den Erich Schmidt darin hört. Dagegen fehlen die uralten nationalen Gelegenheitslieder nicht, und so ertönt auch bei Storm in zornigen oder freudigen Liedern das Gefühl des innigen Anteils an den Geschicken des Vaterlandes, der Zorn über dänische Bedrückung, deutsche Unentschlossenheit, über das verräterische Treiben Einzelner. Die Didaktik selbst, durch wenige, aber goldene Gedichte vertreten, wird zur Gelegenheitspoesie — wieder nach uralter Art. Hebräische und altspanische, altenglische und altdeutsche Volksdichtung

fingiert für eine Sammlung lehrhafter Sprüche gern die Situation, daß der Vater dem in die Ferne ziehenden Sohn gute Lehren mitgiebt, und noch Shakespeare hat für Polonius dies Muster befolgt; so erwachsen auch die besten Gnomen Storms aus der Stimmung, mit der der Vater seiner einst ohne ihn durchs Leben gehenden Söhne gedenkt. Hier sehen wir auch, daß Storm wie Hölderlin und auch wie Geibel keineswegs ein zerfließender Rührungsmensch war, sondern ein fester Charakter, wie er sich, ruhig und treu, im Leben gezeigt hat:

> Der Glaube ist zum Ruhen gut,
> Doch bringt er nicht von der Stelle;
> Der Zweifel in ehrlicher Männerfaust,
> Der sprengt die Pforten der Hölle —

oder:

> Der eine fragt: was kommt danach?
> Der andere fragt nur: ist es recht?
> Und also unterscheidet sich
> Der Freie von dem Knecht.

Die Formen sind schlicht und einfach; die Künstelei gesuchter Metra, die noch das „Liederbuch“ spielend zeigt, hat in der Epoche der Geibel und Bodenstedt niemand strenger gemieden als Storm. Von fremden Formen begegnet häufiger nur eine, das Ritornell:

> Dunkle Cypressen —
> Die Welt ist gar zu lustig;
> Es wird doch alles vergessen.

Diese volkstümliche italienische Form scheint ja wie für ihn erschaffen. Die erste Zeile wirft leicht das erregende Moment hin, eine Blume mit ihrer Farbe, ihrem Duft — zwei Zeilen sprechen den Eindruck aus, den sie erweckt, und der Schlußreim greift noch einmal zu der Blume. Es liegt aber in Storms Art, daß auch bei längeren Gedichten gern der Accord, der im Anfang angeschlagen wird, am Schluß, ausdrücklich oder angedeutet, wiederkehrt. Dazu genügen ihm die schlichtesten Mittel; auch der Reim ist einfach, und das Reimwort, das am nächsten liegt, nicht gesucht und nicht gemieden, erspart jede Künstelei. Schlicht fügen sich auch die Sätze, fast immer mit den Versen zugleich schließend; und oft sind die Strophen nur durch ein Semikolon abgegrenzt, dessen Häufigkeit überhaupt für Storms leise, Halbglied in Halbglied, Ring in Ring zur Kette hängende Technik bezeichnend ist. Ein intensives Aufsaugen der Stimmung erschöpft die Situation rasch: „Vielstrophig-

keit“ (sagt Erich Schmidt) „ist diesem lyrischen Drang selten ein Bedürfnis, da er die Urkraft wahrer Lyrik besitzt, mit wenigem vieles, alles zu sagen“. Doch dehnt sich auch wohl die erblickte Situation durch leichtes Weiterspinnen zu einer kurzen Novelle aus wie in dem lustigen „Mädchen mit den hellen Augen“ oder dem tiefernsten Bekenntnis „Ein Sterbender“.

So entsteht eine Lyrik, die auf den ältesten, festen Grundlagen volkstümlicher Liederdichtung gegründet steht und doch in jedem Zug individuell ist. „Tiefes Selbsterleben ist das Wesentlichste“, schreibt Storm einmal, als er sich (wie Gottfried Keller) gegen das unruhige, zerstreuende Reisen und Skizzensammeln erklärt; tiefes Selbsterleben bebt durch jede Faser dieser wundervollen Lyrik.

Und das Lyrische giebt vor allem auch seiner Novellendichtung den Reiz. Wie eng sie durchweg mit seiner Lyrik zusammenhängt, hoben wir bereits hervor; und die Grade dieser Verwandtschaft sind es auch, wonach sich die Perioden seiner Epik abgrenzen. Die beiden ersten Perioden hat (nach Paul Heyses Vorgang) schon Schütze richtig geschieden: die erste geht bis zu der Heimkehr nach Husum (1848—1864) oder bis zum Tod der ersten Gattin (1865), die zweite bis zur Übersiedelung nach Hademarschen (1880). „Ein härterer, energischerer Zug macht sich von nun an mehr und mehr bei ihm geltend“, sagt der Biograph zur Charakteristik des Wendepunktes 1864—1865. „An die Stelle der weichen Umrisse treten festere, und was er ehedem in wehmütiger Resignation hatte verklingen lassen, nimmt jetzt eine tragische Wendung.“ Aber der Übergang ist ein allmählicher, und noch mehr gilt das von dem zur dritten Periode. Die Gruppe der „Chroniknovellen“ („Aquis submersus“ 1877, entstanden 1875—1876; „Renate“ 1878; „Eekenhof“ 1880, „Zur Chronik von Grieshuus“ 1884, „Ein Fest auf Haderslevhuus“ 1886) führt in allmählicher Anspannung von der Novelle zum Roman. Ganz wird diese Form von Storm allerdings nie erreicht; aber „Renate“, „John Riew'“ (1886), „Ein Bekenntnis“ (1888), „Der Schimmelreiter“ (1888) bedeuten ebensoviel Stufen der Annäherung an die Romanform, und diese Dichtung, Storms letztes Werk, bedeutet jedenfalls die größte Nähe zu dieser Gattung, die sein Talent ihm überhaupt gestattete.

Wir haben schon ausgeführt, wie durchaus Storms poetische Produktion in der Erinnerung wurzelt. Die begierig aufgenommenen Jugendeindrücke bilden für sein ganzes Leben den Grund-

stock und das bestimmende Muster seiner poetischen Erregungen. Alle Dichtungen Storms könnte man als „historische Lyrik“ bezeichnen: der Versuch, aus gewissen Überresten oder Nachklängen einen verschwundenen Zustand wieder aufzubauen, ist den bezeichnendsten unter seinen Gedichten mit fast all seinen Novellen gemein. Hieraus entspringt folgerecht die Eigenart seiner Technik. Man hat einzelne seiner Erzählungen „Erinnerungsnovellen“ genannt; im Grunde sind sie das alle. Die Erinnerung bestimmt seine Kunst ebenso herrisch, wie der Traum die Otto Ludwigs. Dieser verlangte vom Drama, es solle so „epitomieren“, wie das Gedächtnis es thue. „Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen, alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitspielte, aber nicht eingriff, weglassen; die Personen, die mit in den Handel selbst verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt sein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerksamkeit wird auf die beiden Hauptpersonen, auf den sich Erinnernden und seine damalige Geliebte, fallen.“ Das ist fast nichts als eine genaue Charakteristik zunächst der „Erinnerungsnovellen“ Storms, wie „Immensee“; aber annähernd auch seiner übrigen Schöpfungen. Storm beginnt mit der Gegenwart, mit der jetzt eben auftauchenden Erinnerung, und schreitet von da zurück, doch so, daß (wieder nach Otto Ludwigs Beschreibung) die Erinnerung „von den Zeitspatien zwischen den einzelnen Scenen abstrahiert; sie geht stetig von Ursache zur Wirkung, seien sie auch in der Zeit noch so weit auseinander, hier schließen sie eine Kette; wie die einzelnen Scenen interessanter für die Erinnerung sind, um so länger wird sie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und sie ausmalen ...“ Es ist also keine Manier, sondern psychologische Notwendigkeit in Storms Technik: nach dem Muster wirklicher Erinnerungen modelt er erfundene.

Hieraus erklärt sich noch mehr. So die Vorliebe für die Form der Ich-Novelle (zuerst „Auf dem Staatshof“ 1858), in der die Technik des Rückerinnerns ganz direkt angewandt werden kann. So die Neigung, die Figuren nicht in breiter Deutlichkeit vorzuführen, sondern auf besonders sprechenden Teilen der Erscheinung zu verweilen, die sich der Erinnerung am stärksten einprägen, vor allem auch dem Auge. Wir berufen uns auf Erich Schmidt:

Des Menschen Seele ruht für Storm im Auge. Er ist unerschöpflich an Beiwörtern und bildlichen Wendungen, die das Auge angehen. Seine Frauen und Mädchen haben schöne gläubige Augen, ruhig blickende von kindlicher Klarheit, schwesterliche, gefirmte, lichte Falkenaugen, große erschrockene Kinderaugen, oder schöne sündhafte, verirrte, ruhe- und heimatlose, große brennende, tote Augen. Augen mit dem blauen Strahl des Edelsteins begegnen und Augen, die, still wie die Nacht, ein holdes Geheimnis sind, Augen, die in entlegene Fernen oder in jähe Abgründe zu blicken scheinen, schwarze Augen, die einen See ausbrennen könnten, und Augen, von denen es heißt, sie seien ein halbes Dutzend Jahre älter als das Mädchen selbst.

Nach dem Auge kommt der Klang der Stimme zunächst in die Erinnerung; dann die Hand, die zarte Frauenhand: Storm ist vielleicht der erste, der die später besonders von den Nordländern (Jacobsen, Juhani Aho) und Romanen (Goncourt, Verlaine, d'Annunzio) kultivierte Psychologie der Hand in die Erzählung eingeführt hat:

Ich weiß es wohl, kein klagend Wort
Wird über deine Lippen gehen;
Doch, was so sanft dein Mund verschweigt,
Muß deine blasse Hand gestehen.

Die Hand, an der mein Auge hängt,
Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
Und daß in schlummerloser Nacht
Sie lag auf einem kranken Herzen.

Auch das Haar, die Gestalt, gern von einem weißen Kleid hervorgehoben, die schlanke Haltung prägen sich dem Gedächtnis ein und werden daher, wie Schütze beobachtet hat, gern von Storm zur andeutenden Schilderung der Frauengestalten benutzt. Diese Manier grenzt schon an etwas anderes, was Storms Technik bezeichnet: die Vorliebe für symbolische Handlungen und Gegenstände: das Schwimmen nach der Wasserlilie (im „Immensee"), das Wandgemälde (im „Waldwinkel"), der Brunnen („In St. Jürgen"). Man hat auch hier an die Romantik erinnert und an das fatalistische Moment der Schicksalsdramen. Es ist doch bei Storm etwas anders. Dieses Schwimmen, dieser Brunnen sind nur die in der Erinnerung am hellsten beleuchteten Punkte der Handlung oder der Landschaft, und deshalb erhalten sie in dem Berichte, für den sie das Ganze vertreten müssen, eine symbolische Bedeutung, gerade wie die Hand oder die Stimme der geliebten Frau; eine absichtliche Poetisierung durch das Symbol ist nicht, oder doch nur ausnahmsweise, erstrebt. Denn auch seine Naturschilderungen erhalten

ihre wunderbare Kraft und Anschaulichkeit vor allem dadurch, daß die Phantasie sich tief in das Landschaftsbild einfühlt, sich damit vollsaugt, daß nun aber die Schilderung selbst nicht alles wiedergiebt, sondern nur eben die Punkte, die als wesentlich und charakteristisch sich dem Gedächtnis einprägen. — Eine letzte Folge dieser Technik ist endlich die von Erich Schmidt charakterisierte Sparsamkeit des Dialogs. „Anfangs war auch die Äußerung der Stimmung durch laute Worte ungemein sparsam. Ein hingehauchter Name „Elisabeth“, oder beim Anblick eines bedeutsamen Ortes nur ein „Immensee“, beim Zusammentreffen nur die Anrede: „Wir haben uns lange nicht gesehen“ und die Gegenrede: „Lange nicht!“; ganz ähnlich beim Abschied: „Du kommst nie wieder!“ — „Nie!“ — Auch später ist Storm nie zu lebendigerem Redeaustausch vorgeschritten.

Sicherlich, hier liegt eine Schwäche dieser Technik. „In dem scheinbar unendlichen, ewig wechselnden Lande der Träume“, sagt der feinste Psycholog der neueren Litteratur, J. P. Jacobsen, „giebt es in der That nur bestimmte, kurze, gebahnte Wege, auf die sich der ganze Verkehr beschränkt und von denen niemand weichen darf.“ Auf ihnen halten sich die Figuren Storms. Wo bliebe da Raum oder Zeit zu vollem Ausleben im Gespräch oder gar zu geistreichen Umblicken? Auch von den Gesprächen bleiben nur symbolische Reste bezeichnend in der Erinnerung, wie wir einen Kirchturm noch sehen, wenn die ganze Stadt mit ihren mannigfaltigen Dächern, Kuppeln, Monumenten schon entschwunden ist.

Eine gewisse Eintönigkeit muß man daher bei Storms Novellen eingestehen. Etwas schwer ist es doch, in der Erinnerung diese vielen blassen Mädchen mit den dunkeln Augen, diese stillen, träumenden Musikanten und Gelehrten, diese einsamen alten Jungfern mit dem heimlich gehegten Veilchen am Herzen auseinanderzuhalten. Auch von der Gesamtproduktion Storms bleibt dem Leser fast nur ein musikalisches Erinnerungsbild, aus wenigen symbolischen Zügen zusammengesetzt. Wohl bewegen sich dazwischen auch herbere Gestalten wie Franziska Fedders (im „Waldwinkel“) und die Tochter des Deichgrafen (im „Schimmelreiter“), auch harte Physiognomien wie „Der Herr Etatsrat“ (1881); zahlreicher noch „Hoffmannsche Figuren“, Originale, in denen das Groteske sich mit dem Beängstigenden mischt, wie in dem Amtschirurgen und den beiden Kuchenessern der alten Zeit („Zerstreute Kapitel“ 1873), für deren Bild

der Dichter selbst den seligen Kammergerichtsrat heraufbeschwört. Dennoch ist im ganzen die zarte, oft nur musikalisch anregende Umrißzeichnung der Gestalten durch die ganze Novellendichtung Storms vorherrschend geblieben. Selbst die Titel vermeiden so scharf abschneidende Silhouetten wie „Soll und Haben" oder „Die letzte Reckenburgerin", eine sociale Rangbezeichnung wie „Graf Petöfy". Statt dessen werden elegisch-stimmungsvolle Namen gesucht: „Immensee", „Ein grünes Blatt", „Von jenseits des Meeres", „Waldwinkel", „Ein stiller Musikant". Oder fremder und dialektischer Klang erweckt Stimmung: „Aquis submersus", „Pole Poppenspäler", „Bötjer Basch". „Auf der Universität" klingt zu bestimmt; es wird umgetauft: „Leonore"; „Eine stille Geschichte" sagt zu viel, es muß dann heißen: „John Riew'". Im Innern wird ebenso die Begrenzung durch Kapitel oder scharfe Abschnitte anderer Art vermieden: weich fließt eine Erinnerung in die andere über.

Von der ersten Periode („Immensee" 1852 — noch immer Storms verbreitetstes Werk; „Ein grünes Blatt" 1855), die jede eigentliche Handlung fast absichtlich vermeidet, hebt sich Storm zu der Höhe der zweiten, der wir seine Meisterwerke „Psyche" (1877), „Aquis submersus" (1877), „Renate" (1878) verdanken. Die Chroniknovellen hat wohl die Freundschaft mit Gottfried Keller (seit März 1877) angeregt; für Storms Eigenart war die seitdem oft gemißbrauchte Form wie geschaffen. Langsam sinkt er dann in der dritten Periode („Der Herr Etatsrat" 1881, „John Riew'" 1886). Er wird der musikalischen Wirkung müde; er findet nicht mehr die Kraft gewaltiger Tragik. Dafür strebt er der Konzentration des Romans zu — wie der gealterte Keller. So kommt er zu dem „Schimmelreiter" (1888). Aber hier reicht die Technik nicht aus. Der Hörer muß sich eine endlose Geschichte von einer Figur, dem Schulmeister, aber ganz in Storms Art, erzählen lassen; endlose Reden, ganz gegen seine Manier, werden gewechselt; ein unmotiviert grausames Ende knickt die Entwickelung ab. So haben wir auch an Storm ein merkwürdiges Beispiel, wie ein Talent so zu sagen über seine Fähigkeit herausreift: der in der Stimmungsnovelle Meister war, wird allmählich zum Entwickelungsroman gedrängt, um dort zu scheitern.

Eine innere Verwandtschaft zog Storm zu einem Dichter, den doch seine eifrige Fürsprache nicht vor ungerechtem Vergessen schützen konnte: Solitaire (eigentlich Woldemar Nürnberger aus Sorau,

1818—1869). In seinem „Hausbuch“ wies Storm auf Solitaires „Bilder der Nacht“ (1852): „Es dürfte unter den deutschen Dichtern kaum einen zweiten geben, in welchem das faustische Element mit so ergreifender Innerlichkeit und in so lebensvollen, farbensatten, wenn auch von düsterer Glut bestrahlten Gebilden zur Erscheinung gekommen wäre.“ Das macht: was bei so vielen Faustdichtern mühsames Nachempfinden war, kam dem tiefunglücklichen Solitaire aus tiefster Seele. Wohl gab er die furchtbaren „Phantasmagorien“, die er „Zwischen Himmel und Erde. Vom Krankenbett“ überschrieb, nur als Phantasiegebilde aus; aber die erschütternden „Reflexe der Schwermut“, die Storm kurz vor Solitaires Tod handschriftlich empfing, zeugen für seinen eigenen Anteil an diesen verzweifeltsten Aufschreien, die sich je einer Menschenbrust entrungen:

Zu leicht hab' ich dies Leben mir gedacht!
Ein Menschenglück verdirbt in einer Nacht!
Was sag' ich: Nacht! In einer einzigen Stunde
Geht auch das leuchtendste Gestirn zu Grunde.
Und aller deiner stolzen Wünsche Heer
Zerstäubt in nichts als wie der Sand am Meer!
Und was da bleibt? Es ist nur eins, das bleibt:
Die Feder, die den Jammer niederschreibt!

Sicherlich, Nürnberger war kein großer Dichter; er beherrscht die Form nicht wie Lenau; aber an Intensität der Empfindung weicht er keinem, und nicht umsonst ist „elektrisch“ ein Lieblingswort dieses gleichsam mit Gewitterluft geladenen, düstere Funken sprühenden Gehirns. „Tiefstes Erleben“ ist auch für ihn das Wesentlichste, und zu einer Zeit, in der die Münchener Dichterschule die Natur allzu schmeichelnd in eine freundlich lächelnde Matrone umdichtete, klagt er den „furchtbaren Hohn“ der erbarmungslosen Natur an. Dies Lied von der Grausamkeit der Natur ist uns jetzt durch Turgenjew und Maupassant und Huysmans und Strindberg fast trivial geworden; in jener Zeit konventioneller Naturschwärmerei gehörte eine furchtbare Kraft des Erlebens dazu, solche Töne anzuschlagen.

Aber auch in Solitaires Novellen mußte manches Storm fesseln, den die starke Eigenart und der tiefe Ernst des Erlebnisses in der Lyrik anzog. E. Th. A. Hoffmann, der Schutzpatron der Stormschen Sonderlinge, hat auf die schaurigen Fratzen in Solitaires Novellen („Dunkler Wald und gelbe Düne“ 1856, „Das braune Buch“ 1858, „Erzählungen beim Mondschein“ 1865)

noch viel stärker eingewirkt. Dennoch ist Solitaire keineswegs ein Nachahmer. Er sieht wirklich diese „Notturni“, diese Phantasmagorien. Grausige Traumbilder sind es, in grellen Farbeneffekten; grelle Beleuchtungswirkungen von fast moderner Art: „Dem Kamin zunächst stand ein großer, viereckiger Tisch, darauf lag ein Haufen blanker Silbermünzen, daneben ein Stilett, an dem, wie ich im Leuchten der Blitze, in der Fackel ungewissem Flackerlichte zu erkennen glaubte, Blut klebte.“ Wie sich bei Storm das Erinnerungsbild allmählich immer deutlicher herausarbeitet, so bei Solitaire das Nachtstück. Das Auge muß sich erst gewöhnen: „Ihre Arme hingen rückwärts nach dem Boden. Sie schien tot zu sein; sie war es.“ Wie dieser nervöse Realismus ganz modern ist, so auch gewisse krankhafte Epitheta: „diese bleichen Tempelruinen“; „schwarz und unbeweglich liegt sein ungestalter Schatten als ein wüster Schrecken auf dem Boden“; „diese welken Lippen, fein ineinandergepreßt, als wie sich schwesterlich beschützend in ihrer Schönheit“. Wilde Situationen, in denen eine zerrissene Seele das Hohngelächter der entfesselten Natur hört, sind seine Lieblingsstücke. — So steht Solitaire als ein wunderbares Gemisch veralteter und verfrühter Kunst da; ein gut Stück Schauerromantik und die hysterische Einfühlungssucht der Neuesten, der Stil Hoffmanns und eine individualisierende Landschaftszeichnung, die „den deutschen Föhrenwald, die Meeresküste mit den gelben Dünen und schroffen Klippen“ mit damals unerhörter Anschaulichkeit hinmalt — all das sind Elemente seiner Dichtung. Er hat der politisch-historischen Richtung mit seinem Büchlein „1848. Reflexionen über Revolutionen“ einen Tribut dargebracht, und er hat als einer der ersten nach Goethe das jetzt so berühmte Wort „Übermensch“ gebraucht. Deutschland hätte manch weniger interessanten Mann vergessen können.

Stärker als Solitaire und selbst als Storm tragen zwei jüngere Sprossen der politisch-historischen Dichtung den Charakter dieser Schule: Wilhelm Heinrich Riehl und Conrad Ferdinand Meyer.

Wilhelm Heinrich Riehl (1823—1897), der Sohn des Schloßverwalters zu Biberich (geb. 6. Mai), ist der rechte rheinische Erzähler. Wie unser alter Heinrich von Veldeke und der prächtige Johann Peter Hebel hat er Freude am Erzählen um des Erzählens willen; daher die breite, behagliche Beschreibung, der etwas

altfränkisch schalkhafte Humor, der leichte Stil. Aber wie beide ist er immer zugleich Erzieher.

Von strebsamen, ja bis zum Verhängnis strebsamen Verwandten und von mancherlei Originalen umgeben, wuchs der Knabe auf dem Lande auf und kam in eine stille Verachtung der Städter hinein, die er nie ganz überwunden hat. Aus der Theologie ging er zum Geschichtsstudium über und wurde nach Jakob Grimm und vor Gustav Freytag der eigentliche Begründer der deutschen Kulturgeschichte und fast der Kulturgeschichte überhaupt. So entstand die wichtige, durchweg anregende Reihe kulturhistorischer Schriften: die „Naturgeschichte des Volkes“ (1853—69), die „Deutsche Arbeit“ (1861), die „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“ (1859). Streng wissenschaftliche Arbeiten waren es nicht, und der junge Treitschke mochte dem jungen Riehl, der ihm als konservativer Romantiker und großdeutscher Preußenfeind antipathisch war, spöttisch vorwerfen, die historische Intuition ersetze ihm die geschichtlichen Kenntnisse. Einen gewissen Bodensatz von Dilettantismus hat Riehl als Gelehrter wie als Schriftsteller nie überwunden, und man darf auf ihn anwenden, was er von einem komponierenden Kapellmeister sagt: „Jene süße Qual des Suchens und Ringens, wie sie uns aus Beethovens Bleistiftskizzen und Konzepten so aufregend wie anregend entgegentritt, war ihm fremd. Er war zu fertig, darum fehlte ihm die Vollendung, die nur jener findet, der nicht fertig wird.“ Auch in seinen Ansichten war er zu früh fertig; und die eifrige journalistische Thätigkeit, die er bis zu seiner Berufung nach München (1854) entfalten mußte, war weder einer ruhigen Schulung des Gelehrten, noch einer stetigen Evolution des Politikers günstig. Im Grunde blieb der Mann, der als Universitätslehrer und Schriftsteller lange Zeit in Mittel- und Süddeutschland fast so stark gewirkt hat, wie sein Antipode Treitschke im Norden und den dahin gravitierenden Teilen des Südens, lebenslänglich ein Romantiker, der gegen den starren „Staat“ für das lebendige „Volk“ focht und die Bureaukratie mit übertriebenem Haß verfolgte. Durch seinen Spott auf die Städter zog er sich von Treitschke die gerechte Zurechtweisung zu, es handle sich darum, welche poetische Thaten ein Volk vollbracht habe, „und hier läßt sich billigerweise nicht leugnen, daß in der Prosa der deutschen Städte eine reinere, tiefere Poesie gedeiht als in dem Stillleben der bayerischen Bauern“. Gegen Ende seines Lebens vollzog der persönlich milde und friedliebende

Mann eine gewisse Versöhnung der Gegensätze: er ließ (in den liebenswürdigen „Religiösen Studien eines Weltkindes“ 1894) die Modernität mit der Tradition, die Aufklärung mit der Romantik, das städtische Wesen mit dem ländlichen einen leidlichen Frieden schließen; aber im Grunde ist er doch unter all den Historisch-Politischen der einzige überzeugte Verehrer des Alten gewesen.

Zwischen Riehls gelehrten Arbeiten und den novellistischen stehen die „Musikalischen Charakterköpfe“ (1853—1877) mitten inne, sein Lieblingsbuch und stilistisch das am sorgfältigsten ausgearbeitete Werk. Wie Freytags „Bilder“ sind auch diese trefflichen Charakteristiken aus dem vielgescholtenen Feuilleton erwachsen. Nirgends verleugnen sie die pädagogische Tendenz des gemäßigt konservativen Journalisten: für die alte Kunst gegen die neue, für Bach insbesondere gegen Wagner, für eine „Hausmusik“ alten Stils gegen das Klavier.

Tendenziös ist auch seine Dichtung, von dem seltsamen, in Technik und Stil noch gut „jungdeutschen“ Roman „die Geschichte von Eisele und Beisele“ (1848) angefangen. Er sucht nach der Volksseele, nach der echten Eigenheit des deutschen Volkes; aber nicht als Forscher, sondern als Pädagog, der diese bedrängte Seele wieder auf die richtige Bahn leiten will. Aus diesem Drang heraus entstehen in fast regelmäßigem Wechsel mit den wissenschaftlichen Werken seine Novellen („Kulturgeschichtliche Novellen“ 1856, „Geschichten aus alter Zeit“ 1863—1865, „Aus der Ecke“ 1875, „Am Feierabend“ 1880, „Lebensrätsel“ 1888) und zu ihrer Ergänzung biographische Schriften von gleichem Reiz des Vortrags („Kulturgeschichtliche Charakterköpfe“ 1891, „Religiöse Studien eines Weltkindes“ 1894). Der Hintergrund bleibt immer die Hauptsache: der eigentümliche Zustand der Volksseele in einem bestimmten Moment soll durch reichliches Ausmalen aller Verhältnisse anschaulich und verständlich gemacht werden. Auf diese Weise erhalten auch Riehls Novellen etwas von dem experimentellen Charakter, der gerade den bedeutendsten Leistungen jener Zeit eigen ist. Er fragt sich etwa, wie das Nebeneinander von christlicher Frömmigkeit und wilder Grausamkeit in altdeutschen Zeiten zu erklären sei — und er verdeutlicht es sich an der Geschichte von König Karl und Markolf. Oder er wirft die Frage auf, wie die Nachahmung französischer Zierlichkeit an einem kleinen deutschen Hof sich ausnahm — und es entsteht „Ovid bei Hofe“. „Auf dem Grund der Gesittungs-

zustände einer gegebenen Zeit“ spielen sich frei erfundene Geschichten ab. Frei erfunden — aber doch immer, selbst ohne Wollen des Autors, geleitet von einer erzieherischen Absicht. Diese verrät sich besonders deutlich auch in der hervorstechendsten Eigenheit seiner Technik: seiner Leidenschaft für den Chiasmus. Fortwährend tanzen im Menuettschritt die Begriffe übers Kreuz. So heißt es etwa in Riehls köstlichster Novelle, „Vergelts Gott“: „Hans war ein natürlicher und Veit ein künstlicher Krüppel, Veit dagegen ein natürlicher und Hans ein künstlicher Augsburger.“ Aber der Chiasmus ist für Riehl mehr als eine schmückende Figur; er wird für ihn, wie für seinen Schüler Hans Hoffmann, das ordnende Prinzip der Fabel. In der besonders gerühmten Novelle „der stumme Ratsherr“ wird dreimal betont, daß Meister Richwin den Hund zu erziehen glaubte, während dieser ihn erzog. Ebenso beruht die Handlung in „Jörg Muckenhuber“ darauf, daß „die Eine ihre Schuld nicht bekennen wollte, und man hätte sie doch so gern verurteilt, den Andern hätte man so gern laufen lassen, aber selbst auf der Folter gab er seine Unschuld nicht zu“. Diese Vorliebe für eine bestimmte Kunstform liegt in Riehls ganzer Art begründet. In seiner psychologischen Eigenart: er ist Eklektiker, ein Freund kunstreicher Mischungen und Ausgleichungen. Und in seiner Weltanschauung: er glaubte noch an feste dauernde Ordnungen im Menschenleben, unverrückbare Standesunterschiede, unveränderliche sociale Typen; Verfehlung entsteht für ihn fast immer dadurch, daß zwei Typen ihre festen Attribute tauschen. Der lebenskräftige Jüngling begehrt den Tod, die alte schwache Frau wehrt sich wild dagegen. Die Fürstin will Komödie spielen, der Musiker Gedanken ausdrücken, der Krieger ist auf seine weibische Schönheit stolz. Und dann kommt am Ende der Erzähler als Pädagog, tauscht übers Kreuz — und alles ist wieder gut.

Die Psychologie ist also, soweit sie den Einzelnen angeht, nicht eben tief; sie bleibt im Rahmen der alten psychologischen Typen, mit denen sich die glänzendste und reichste Romanlitteratur aller Zeiten, die englische und französische des 18. Jahrhunderts, behalf. Das Hauptgewicht liegt in dem, was ich die „Psychologie der Verhältnisse“ nennen will, und was Goldsmith, Fielding und Smollett so meisterlich beherrschen, daß ihr Erbe Dickens sie nirgends erreicht hat: in der Kraft dauernder Einrichtungen, die sich früher oder später gegen alles Anstürmen der Persönlichkeiten mächtig zeigen,

in der Regelmäßigkeit, mit der bestimmte Wirkungen bestimmte Gegenwirkungen hervorrufen. Diese dauernden Einrichtungen, das ganze geistige Klima der wechselnden Zeiten und Örtlichkeiten, malt Riehl meisterhaft, und nur selten verrät sich der „General-Konservator der Altertümer“ — ein Amt, das der Münchener Professor der Kulturgeschichte erst 1885 erhielt — in einem liebenswürdig-überflüssigen Anbringen von Kuriositäten. Die feierliche Requisiten-Romantik Storms aber lag ihm so fern wie die pedantische von Ebers. Es ist mehr ein behagliches Ausruhen; er streckt und dehnt sich in einem bequemen alten Sessel, wie Mörike es sich in der Reisekutsche Mozarts bequem macht. Modern ist diese Behaglichkeit freilich gar nicht; und ich leugne nicht, daß zuweilen eine gewisse anmutig-altmodische Langweiligkeit selbst in seinen besten Büchern (den „Kulturhistorischen Novellen“ und den „Geschichten aus alter Zeit“) herrscht. Gesunde Lektüre im besten Sinne hat aber nicht leicht ein deutscher Autor in so reichem Maße seinem Volk gegeben wie Riehl — Reuter etwa ausgenommen. Und als er (16. November 1897) 74jährig starb, empfand man es weithin, als sei ein freundlicher Wohlthäter, ich möchte sagen ein überall beliebter, freundlich erzählender und liebenswürdig belehrender älterer Verwandter gestorben.

Als die späteste, aber auch die reifste Frucht der historisch-politischen Schule trat die Dichtung Conrad Ferdinand Meyers (1825—1898) ans Licht. Mit Riehl und Scheffel fast gleichaltrig, hat der zweite große Züricher doch erst gleichzeitig mit dem um ein halbes Menschenalter jüngeren Anzengruber die litterarische Bühne betreten. Dafür kam seinen Werken alles zu gut, was von 1850—1870 diejenigen deutschen Dichter, die noch lernen konnten und wollten, gelernt hatten: die Verfeinerung der Technik, die Mäßigung der Tendenz, vor allem die Vertiefung der Psychologie. Der kleine, sehr starke Mann mit dem unheimlich großen schweren Kopf, mit den hochaufgebauschten Haaren und der goldenen Brille über den kleinen Augen sieht neben dem langen Freytag, dem behaglichen Riehl und dem beweglichen Scheffel fast unnatürlich aus; seine Erscheinung macht neben diesen anspruchslosen Exterieurs beinahe den Eindruck eines Kunstproduktes. Das Gesicht scheint vom Lebensgenuß, die Stirn vom Grübeln aufgetrieben; die hoch gesträubten Haare stehen nicht in festen Garben, wie die Ibsens, sondern scheinen wie eine Kammwelle im Sturm zu wehen. Eine raffinierte Kultur verleugnet sich

nicht in dieser Erscheinung; aber das vornehm-ruhige Lächeln deutet auf einen Geist, der der gefährlichen Elemente Herr geworden ist.

Der Sohn des alten, vornehmen, reichen und malerischen Zürich war ein würdiger Vertreter seiner Vaterstadt. Gottfried Keller, der andere große Züricher, hat immer etwas Kleinbürgerliches, fast etwas Bäurisches behalten; C. F. Meyer vertritt in seiner litterarischen Erscheinung das städtische Patriciat so rein wie kaum ein zweiter Autor. Reicher, saftiger, ursprünglicher floß dem Sohn des armen Drechslers die dichterische Ader; in künstlerischer Durchbildung blieb ihm der Nachkomme einer alten, in befestigtem Wohlstande dahinlebenden Familie überlegen. Sie liebten sich nicht sehr, weder als Menschen noch als Künstler; aber sie waren in beiderlei Hinsicht zu bedeutend, um sich nicht mit Hochachtung zu betrachten. Und, was merkwürdig genug ist, der strengere Künstler hat auf das größere Genie Einfluß geübt, während sich das Umgekehrte nicht beobachten läßt. Kellers letzte und beste Balladen, wie „der Narr des Herrn von Zimmern“ und „der Has von Überlingen“ stehen unter der Wirkung von Meyers Balladen. Dieser aber ist allzeit streng und gerade den Weg geschritten, den seine Natur ihm vorschrieb.

Es war eine mehr als epikureische Natur; voller erschöpfender Lebensgenuß war ihr Bedürfnis. Die ganze Fülle der reichen Welt genügte kaum dem stürmischen Bedürfnis dieser nach Freuden gierigen Seele:

Genug ist nicht genug! Gepriesen werde
Der Herbst! Kein Baum, der seiner Frucht entbehrte,
Tief beugt sich mancher allzu reich beschwerte,
Der Apfel fällt mit dumpfem Laut zur Erde.

Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses,
Das Herz, auch es bedarf des Überflusses,
Genug kann nie und nimmermehr genügen!

So hat er die erste Hälfte seines Lebens im Überfluß der Genüsse dahingebracht, schwelgend im Mit- und Nachgenuß aller Schönheiten, ein durstiger, aber schweigsamer Zecher an vollbesetzter Tafel. Bis der Herbst kam, und ein leichter äußerer Anstoß, die Aufforderung eines Verlegers, plötzlich die reifen Äpfel zur Erde rollen ließ. Er wußte es selbst nicht, wie in der künstlerischen Feinheit seiner Lebensfreude, die doch zuletzt zu trüber Unbehaglichkeit um-

geschlagen war, der Dichter in dem Leser, der Psycholog in dem umherfahrenden Epikureer gereift war. Zögernd traten die ersten Gedichte (1864) an das Tageslicht. Dann kam das große Gewitter des Krieges von 1870. Bis dahin hatte C. F. Meyer wählerisch aus romanischer und germanischer Kultur, was ihm gefiel, sich angeeignet. Jetzt in der großen Spannung dieser Entscheidungstage schritt er für immer und mit vollem Herzen in die Reihe der deutschen Kämpfer. „Huttens letzte Tage“ (1871) war die dichterische Verklärung des fahrenden Ritters, den über alle inneren Widersprüche hinweg die starke Parteinahme für eine große nationale Sache zum Helden erhebt. Es war seine Reinigung von müßig-egoistischer Beschaulichkeit. Und rasch folgten nun dem lieblichen Idyll „Engelberg“ (1872) die glänzenden Gaben seiner Erzählerkunst: „Jürg Jenatsch“ (1876), „Der Heilige“ (1880), „Novellen“ (1883: „Das Amulett“, „Der Schuß von der Kanzel“, „Plautus im Nonnenkloster“, „Gustav Adolfs Page“); „Das Leiden eines Knaben“ (1883), „Die Hochzeit des Mönchs“ (1884), „Die Richterin“ (1885), „Die Versuchung des Pescara“ (1887), „Angela Borgia“ (1890); dazwischen (von 1882 an) die Sammlungen seiner Gedichte.

Eine Künstlernatur war er von Geburt an. So begierig seine Seele danach strebte, von dem „goldenen Überfluß der Welt“ zu trinken, so gebieterisch forderte sein Künstlerherz harmonische Anordnung des Genusses. Reiche Fülle künstlerisch geordnet — das ward sein Kunstideal. „Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm“, sagt er von Dante, den er zum Erzähler der „Hochzeit des Mönchs“ machen durfte, — „aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte.“ Das alles gilt auch von ihm. In einer Zeit, in der aus der Wissenschaft her das für die Kunst verderbliche Prinzip der „Vollständigkeit“ Begabungen von solcher Stärke wie Zola aus Künstlern zuweilen in pedantische Registratoren verwandelte, hielt er an der künstlerischen Notwendigkeit des Wählens und Vereinfachens fest. Wo selbst ein Keller zuweilen allzu behaglich die ganze Wassermasse ausschüttete, da ließ er weislich in jeder Schale des Brunnens einen Teil des Vorrats zurück.

So wählte er überall mit sicherer Hand den Moment. Nicht, wie Goethe und Schiller, den Moment, der eine typische Erscheinung in größter Reinheit zeigt — sondern den, der möglichst viel Wirklichkeit auf einmal enthält. Nicht der „symbolische Fall“ der Klassiker

ist für ihn der fruchtbare, sondern der, der am reichsten ist an Keimen und Möglichkeiten. Deshalb wählt er den historischen Moment reichbewegter Epochen; deshalb den psychologischen einer großen Versuchung.

Reichbewegte Epochen ziehen ihn vor allem an: die Zeit, in der das deutsche Kaisertum entstand, unter Karl dem Großen, und die, da es zu Grunde ging, im dreißigjährigen Kriege; die Renaissance, die Reformation, die Zeit des „Roi Soleil“. Gewiß hat er seine Freude auch an der äußeren Buntheit dieser Zeiten, und zuweilen, besonders im „Pescara“, hat er dieser Kostümfreudigkeit und Möbellust in zu hohem Grade nachgegeben. Aber das war doch immer nur die Hülle. Was ihn eigentlich anzog, war die innere Buntheit, der Reichtum der historischen Möglichkeiten an einem solchen Wendepunkt. Versuchungen ganzer Völker sehen wir hier vor Augen: wohin werden die Parteien Deutschlands oder Italiens im sechzehnten Jahrhundert die Nationen treiben? Gern schildert der Dichter Gewitter mit ihren blitzartigen Beleuchtungen, auf die wieder tiefes Dunkel folgt; solche Erntegewitter sind auch jene aufgeregten Epochen, in denen von einem Blitzschlag der ganze Erfolg einer langen Erntearbeit abhängt. In dieser grellen Beleuchtung sehen wir im „Jenatsch“, im „Heiligen“, in der „Richterin“, im „Pescara“ die ringenden Mächte, Hell und Dunkel, die Gestalten, die Dinge.

Solche Gewitterstimmung in der Menschenseele — das ist der Triumph seiner psychologischen Kunst. „Die Versuchung des Pescara“ heißt eins seiner Bücher — keins von den allerbesten, aber ein sehr bezeichnendes. Versuchungen schildert im Grunde jede Erzählung Meyers — Versuchungen, denen in seinen älteren Werken die Helden unterliegen, während sie sie später überwinden. Starke Naturen sind all seine Helden. Allen ist die Seele übervoll von aufgehäuften Kräften, Begierden, Regungen. Sollen sie die wilden Kräfte ihrer Brust loslassen wie verderbendrohende Dämonen? sollen sie sie bändigen? Ein Augenblick entscheidet es: der der Versuchung.

Da ist ein Mann voll großer Anlagen, Jürg Jenatsch, ein reformierter Pastor, begeistert für die Sache seiner Kirche und seines Vaterlandes; wird die große Versuchung nicht alles Unkraut aufschießen lassen, das im Dunkel der Seele zwischen den Garben wuchs: Ehrgeiz, Herrschsucht, Selbstsucht? Mannigfaltige Keime birgt die Seele jenes merkwürdigen Sohnes einer Türkin und eines Eng-

länders: Thomas a Becket ist eine Natur von größter Heftigkeit des Begehrens, aber diesem Begehren ist keine bestimmte Richtung eingeboren. Wie der Dichter selbst, giebt er sich erst ganz dem Lebensgenuß hin, schwelgt in Pracht und Herrlichkeit. Seinen König warnt er selbst, ihn nicht in die Hand eines Größeren zu geben. Heinrich II. thut es doch. Und nun ändert diese große Prüfung den Hofmann von Grund aus: leidenschaftlich stürzt er sich nun in die Wollust der Askese, lebt ihre Süße so unersättlich durch wie einst die Freuden der Welt, und versagt sich auch den Stachel nicht, den alten Freund und Wohlthäter selbst, den König, zu peinigen. So steht er vor uns, der Heilige, ein Rätsel noch immer, aber in greifbarster Realität, sicherster Existenz. Und welche psychologische Meisterschaft entwickelt der Dichter hier in Einzelscenen wie jener, wo der fein durchgebildete Kirchenfürst trotz aller Abtötung nervös zurückzuckt vor dem ordinären, grobsinnlichen Mund, den der König ihm zum Versöhnungskuß entgegenstreckt!

Aber wie die Überkraft, so ist auch die Schwäche den Verführungen ausgesetzt. Ein geistig unselbständiger, unbegabter Junge schreibt ein gefährliches Wort zu einer Zeichnung — die Unüberlegtheit eines Schulfreundes hat es ihm eingegeben. Die Unklugheit seiner Geliebten vollstreckt das Todesurteil, das der nachtragende Haß seiner Lehrer vorbereitet hat: sie kann im wichtigsten Moment der Versuchung nicht widerstehen, eine pompöse Phrase auszusprechen, die ihm die Möglichkeit des Weiterlebens verschließt. Als Märtyrer der Dummheit stirbt der arme Sohn des Marschalls von Bouflers in Meyers Meisternovelle, der Tragödie der Dummheit („Das Leiden eines Knaben"). Und dennoch — neue Paradoxie! — stirbt er (wie der arme, landflüchtige Ulrich von Hutten) als Heros; sein zartes Ehrgefühl, sein Heldentod beschämt all die glänzenden Hofleute von Ludwigs XIV. Tafel, die der kluge Leibarzt Fagon so scharf charakterisiert.

Hier allein ist C. F. Meyer auf modernen Wegen gewandelt. Die Tragik der Unbedeutenden, der Armen im Geiste ist ein Lieblingsthema neuerer Autoren auf der weiten Linie von Flaubert bis zu Bret Harte, von Dostojewski bis zu dem Holländer Maartens. Sie zu betonen, entspricht der demokratischen Tendenz unserer Zeit, die selbst in der poetischen Stoffwahl die überragenden Gipfel gern vermeidet. Meyer war sonst unmodern, antimodern; er stand der Kunstlehre und Übung unserer Klassiker näher als seine Zeitgenossen

Freytag, Riehl, Scheffel. Wohl malt er das Milieu gern ausführlich; aber weder die antiquarische Freude jener Meister noch das psychologische Interesse der Neusten bestimmte ihn dabei; ihn zwang die Lust am Beschauen zu breiter Sachschilderung. Sein oft gar zu sorgfältiges Feilen an Satz und Wort, sein rundes Abschließen mit einem nachtönenden Accord, seine Stoffwahl sogar — das lag alles von modernen Gewohnheiten weitab. Seine Epik meidet die Gegenwart, die ihm noch nicht genügend durchgearbeitet, noch nicht ausreichend künstlerisch verarbeitet scheinen mochte. Er war ein Sammler, der merkwürdige Ereignisse, interessante Momente, prächtige Erscheinungen in künstlerisch dauernde Form bannte — mehr um sich selbst so recht ihres geistigen Besitzes zu erfreuen als um der Zuhörer willen. Erzählen war ihm eine Form der Aneignung, des Genusses; jegliche Tendenz lag ihm fern.

Fast ganz dasselbe gilt von seinen Gedichten, die man über den Romanen und Novellen zu oft vergißt. Ganz fehlt es hier freilich nicht an Tendenz: der deutsche Protestant spricht in den Gedichten auf Luther, auf die päpstlichen Schweizer sein Bekenntnis, und auch Balladen wie die „Spanischen Brüder", „die Füße im Feuer", „Miltons Rache", „der Daxelhofen" verleugnen ihn nicht. Aber nicht hier liegt die Hauptbedeutung der Sammlung, sondern in den Gedichten, die seinen Novellen innig verwandt sind. Zwei Gruppen heben sich da heraus: symbolische Selbstbekenntnisse, und Balladen von eigentümlicher Haltung. Conrad Ferdinand Meyer war keine Beichternatur; autobiographische Geständnisse abzulegen, wie Gottfried Keller in seinem unvergleichlichen „Grünen Heinrich", wäre ihm unmöglich gewesen. Aber die Wollust, den eigenen Schmerz dichterisch verklärt noch einmal durchzuleben, in edler Form ihn zu verewigen, konnte dieser Virtuos des künstlerischen Genusses sich nicht versagen. Zarte stille Momentbilder wie „Eingelegte Ruder", „Der Blutstropfen" erzählen ein Stück Lebensgeschichte, über das Persönlich-Anekdotische herausgehoben zu symbolischer Bedeutung. Und ebenso heben Balladen wie „Die gezeichnete Stirne" oder „Das Auge des Blinden" ein Stückchen Weltgeschichte in die helle Beleuchtung ewiger Erscheinungen. König Enzios Kerkergenossin erlebt an sich den verführerischen Zauber, den ein hoher Märtyrer auf ein edles Frauenherz ausübt, ein Thema, das „Die Ketzerin" variiert; und der blinde Bettler, der an dem vergifteten Don Juan d'Austria noch immer die zerstörte Jugendschönheit bewundert, malt symbolisch

den ewigen Glanz, der in den Augen der armen Nachwelt die glänzenden Figuren der Vorzeit umkleidet. In eine Zeit, in der die deutsche Ballade, von Uhland zu Schwab, von Schwab zu Simrock, von Simrock zu Martin Greif und Felix Dahn herabsinkend, oft nur leere Bänkelsängerei geworden war, trug dieser große Künstler wieder die Erkenntnis, daß die Ballade mehr sein müsse, als eine versificierte Anekdote, daß nur die Intensität des dichterischen Miterlebens sie zum Kunstwerk forme. So ist er zum Regenerator der deutschen Ballade geworden, neben Fontane, der sie an dem Quickborn der altenglischen Volksballade verjüngte. Wie die Kunstepik neben der Volksepik, stehen Beider Balladen nebeneinander. Fontanes Lieder sind kräftiger, wirksamer; aber als Zeugnisse einer merkwürdigen Individualität, wie sie dieser nur in Prosa vollsaftig abzulegen verstand, stehen die des Schweizers wohl höher.

Populär wird Conrad Ferdinand Meyer nie werden. Er war ein eigenwilliger Aristokrat in der exklusiven Stoffwahl wie in der überfeinen Formgebung. „Brokat" nannte Gottfried Keller die Arbeiten seines Nebenbuhlers; aber im Brokatkleid kommt man nicht so weit im Land herum wie im grauen Jagdrock. Dem Dichter hat die Volkstümlichkeit, die so ganz ausblieb, schwerlich je ein Ziel der Sehnsucht gebildet. Wie er, fast ohne es zu wissen, in die Litteratur kam, so hat er weiter gedichtet aus der Notwendigkeit seiner Natur heraus. Sich selbst treu, hat er der Versuchung widerstanden, dem Geschmack der Zeit zu schmeicheln. Vieles wird vorübergehen, was dieser Zeit gefällt; die reine Kunst des vornehmen Künstlers wird bestehen wie die Kunstwerke Benvenuto Cellinis, der ein leidenschaftlicher Lebensfreund und ein unermüdlicher Meister der vollendenden Arbeit war, wie der Dichter des „Heiligen" und des „Leidens eines Knaben".

Daß Meyer so spät auftrat, gereichte auch seinem Ruhm zum Heil. Nicht gleich zwar, aber rascher doch als viele Zeitgenossen gelangte er zu würdiger Anerkennung. Jene Zeit, in die sein natürliches Produktionsalter fiel, war ein gar zu schlechter Richter. Starke Talente überhörte man, mittelmäßige Kunst stand in hohem Ansehn. Lehrhafter Inhalt in künstlicher Form — das war der philiströsen Kritik jener Tage, mehr noch dem Publikum das Ideal. Wer ein Kunstwerk kaufte, wollte soliden Nutzen davon haben. „Das Nützlichkeitsprinzip", versicherte in jenen Jahren (1845) Detmold in seiner „Anleitung zur Kunstkennerschaft", „herrscht,

wie jetzt überall im Leben, so auch in der Kunst.“ Wozu Mörike lesen? — Was Jordans Ruhm gemacht hat, schuf auch Mirza Schaffys Beliebtheit: lehrhafter Inhalt in künstlicher Form. Der Inhalt befriedigte das prosaische Herz und die Form die hergebrachten Ansprüche an Poesie.

Friedrich Bodenstedt (1819—1892) aus Peine in Hannover war freilich weder ein großer Dichter noch ein Mann von tiefem Gefühl oder selbständiger Denkkraft; er war auch nicht, wie etwa Jordan, ein starker Charakter von idealistischer Gesinnung. Und dennoch thut man dem Dichter des Mirza Schaffy heut unrecht, weil man ihn das übertriebene Lob der Zeitgenossen entgelten läßt. Das wäre doch nur gerecht, wenn Bodenstedt mit bewußter Absicht um den Beifall seiner an Kunstverständnis so armen Zeit gebuhlt hätte, wie Gutzkow oder Halm es gethan haben. Er war aber eine ganz naive Seele, die fast zufällig den Geschmack der Zeit mit einem Werk traf, etwa wie (in noch kleinerem Maßstabe) Nikolaus Becker, und der sich redlich, wenn auch ganz vergeblich, bemüht hat, den Erfolg seiner orientalisierenden Lehrhaftigkeit durch zahlreiche Tragödien und Schauspiele, Gedichte und Epen, Romane und Erzählungen zu überbieten. Aber er traf eben nur einmal durch glücklichen Zufall den Punkt, wo seine Begabung und der Geschmack seiner Zeit zusammenstießen — hier aber allerdings so, daß die etwa 150 Auflagen der „Lieder des Mirza Schaffy“ zu einer der bezeichnendsten Thatsachen der neueren deutschen Litteraturgeschichte wurden.

Bodenstedt hat das Wichtigste aus seinem Leben selbst in den „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1888) erzählt. Wie Freiligrath, Fontane und viele ihrer Genossen war er nicht für den litterarischen Beruf bestimmt worden und hat erst als Lehrling in einem Handelshause dienen müssen; mühsam hat er sich dann mit dem unermüdlichen Fleiß, der zeitlebens sein bestes Erbteil blieb, autodidaktisch für den Besuch der Universitäten Göttingen, München und Berlin vorbereitet. Eine ungewöhnliche Leichtigkeit im Erlernen fremder Sprachen und in völliger Anpassung an ihre Art schien diesen typischen Sohn einer an Übersetzer-Dichtern überreichen Zeit für jenen Kosmopolitismus vorauszubestimmen, der ihm in der That eigen blieb. Er ging nach Rußland, wo er (Anfang 1841) im Hause des Fürsten Gallizin Erzieher ward und seine Studien eifrig fortsetzte. Die Idee, den merkwürdigen Kosmos des jüngsten Welt-

reiches zu beschreiben, ging ihm auf, als er (1844) von Moskau nach Tiflis gegangen war, um dort als Lehrer und Schulleiter zu wirken: das Werk über „die Völker des Kaukasus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Russen" (1848) war nur eine Abschlagszahlung auf den großen Plan. Nach der Heimkehr, die ihn durch Kleinasien, die Türkei, Griechenland geführt hatte, veröffentlichte er (1850) sein bestes Buch: „Tausend und ein Tag im Orient". Es ist keine uninteressante Anhäufung von Erinnerungen, wie seine späteren autobiographischen Schriften es überwiegend sind, aber freilich auch nicht eine packende historisch-geographische Schilderung, wie Fallmerayer (mit dem er sich später anfreundete) in seinen „Fragmenten" sie eben erst zum Teil von denselben Landschaften gegeben hatte. Es ist ein ethnographisch-historischer Reiseroman, der von den Landschaftsromanen der Sealsfield und Gerstäcker zu den Geschichtsromanen Scheffels und seiner Nachfolger überleitet; wie das Buch denn auch zeitlich gerade in der Mitte zwischen der letzten Gesamtausgabe Sealsfields (1845—1846) und dem „Ekkehard" (1857) steht. Bodenstedt beschreibt treu und oft mit ermüdender Genauigkeit, was er erlebt, gesehen, erfahren hat, schiebt historische Exkurse, Legenden, Übersetzungsproben ein und stattet die fortlaufende Erzählung — wie Scheffel — mit gelehrten Anmerkungen aus. Dieser wissenschaftliche Reisebericht wird aber dem Roman genähert nicht nur durch des Autors fast ausschließliches Interesse für die äußeren Schicksale von Land und Leuten — naturwissenschaftliche oder ökonomische Probleme werden kaum gestreift — sondern vor allem auch durch die Figur des Mirza Schaffy. Einem persischen Sprachlehrer, der ihm in Tiflis wirklich einmal ein Lied — „Mollah, rein ist der Wein" — vorsang, hat Bodenstedt alle die Lieder in den Mund gelegt, die er selbst während jenes jahrelangen Verkehrs mit Mahomedanern und von ihnen beeinflußten Christen gedichtet hatte. Nun war aber seine Natur von der Art, daß diese Übertragung durchaus nichts Gewaltsames hatte. Nicht nur als Jüngling hat er (nach seinem eigenen Geständnisse) unwahre, unnatürliche Gedichte „mit Weltschmerz à la Byron und ironischen Pointen à la Heine" verfaßt — welcher dichtende Jüngling wäre damals (und noch viel später) nicht unter Heines Einfluß geraten! Aber noch aus den Tagebüchern der russischen Zeit trat ihm selbst „sein Bild mit so seltsam veränderten Zügen entgegen, daß er sich kaum darin wiedererkannte. Selbst in der Handschrift der einzelnen Hefte zeigte

sich eine auffallende Verschiedenheit als deutlicher Ausdruck der verschiedenartigen Einflüsse, die ihn beherrschten, während er seine Betrachtungen niederschrieb." Wie man Solitaire mit seinen wilden, farbenglühend auf das Papier geschleuderten Skizzen dem großen französischen Koloristen Delacroix (1799—1863) vergleichen könnte, so erinnert Bodenstedt an den belgischen Manieristen Wiertz (1806—1865), der überhaupt keine eigene Handschrift besaß, sondern immer den Namenszug des Meisters nachahmte, in dessen Stil er gemalt hatte. Nun kam hier noch eine gewisse innere Verwandtschaft hinzu. Die Niedersachsen haben an sich schon etwas von jener breiten Würde und vornehmen Beschaulichkeit, die der Orient so hoch schätzt und die der süddeutschen Gemütlichkeit so fern liegt wie der preußischen Steifheit — denn Steifheit und Würde sind zweierlei! Dazu hatte sich Bodenstedt natürlich noch einen Maskenträger ausgesucht, der ihm bequem war: einen armen Sprachlehrer in der Fremde, beschaulich und unpraktisch und wohl auch eitel wie er. Daher gelang die Mystifikation, die der Dichter anfangs sogar seinem Verleger gegenüber aufrecht erhielt, vollkommen; und die glückliche Idee gab dem ganzen Buch einen eigenen Reiz. Die Beschaulichkeit des Orients schien in einem ihrer besten Vertreter abgespiegelt; Mirza Schaffy gab mit seinen Versen über Frauen und Dichter, Regierende und Geistlichkeit, Trinken und Dichten einen fortlaufenden Kommentar zu den Erlebnissen Bodenstedts und blieb dabei doch selbst eine interessante Figur, durch ihr fremdartiges Kostüm anziehender als die typischen Raisonneurs der französischen Romane und Dramen.

Dies Interesse für den vermeintlichen persischen Dichter traf überdies mit der großen Aufnahmefähigkeit der Zeit für exotische Poesie zusammen. Bodenstedt hatte schon vorher (1843) Puschkin und Lermontow, die Klassiker des Byronismus in Rußland, dann (1845) kleinrussische Volkslieder übersetzt; später hat er besonders Shakespeare (Sonette 1862; anderes mit Herwegh, Dingelstedt und anderen 1866—1872) und „Shakespeares Zeitgenossen" (1858—1860) in sein immer etwas kühles und „gelehrtes" Deutsch übertragen. Es war in dieser Epoche des poetischen Stoffhungers nicht zu verwundern, daß der Verleger von „Tausend und ein Tag" auf den Einfall kam, von jenen „Liedern des Mirza Schaffy" (1851) eine Sonderausgabe zu veranstalten. Ihr fabelhaftes Glück ist bekannt. Für den Dichter ward es freilich zugleich fast ver-

hängnisvoll; er war und blieb der Dichter des Mirza Schaffy, was er auch immer begann. König Max berief ihn (1854) nach München und gab ihm eine der damals beliebten Dichterprofessuren für slavische Sprachen und Litteraturen, und Bodenstedt ließ sich nach Geibels Muster einen schönen Dichterkopf mit weißem Knebelbart stehen, sehr geeignet, auf Porträtmedaillons mit einem Kranz aus selbstgezogenem Lorbeer geschmückt zu werden. Doch trat er neben Geibel und Riehl nicht stark in den Vordergrund. Als sich die Münchener Dichtergemeinde auflöste, ging auch Bodenstedt (1866) nach Meiningen, wo er geadelt wurde und kurze Zeit das Theater leitete; später lebte er in Altona und zuletzt, in ziemlich bedrängten Verhältnissen, in Wiesbaden. Wie sein „Mirza Schaffy" allmählich in der Schätzung sank, hat er kaum noch erlebt.

Wenn man oft behauptet hat, die „Lieder des Mirza Schaffy" seien eine Nachahmung des „Westöstlichen Divan", so ist das, wie wir schon sahen, nicht richtig. Goethe, und ebenso Daumer, dessen „Hafis" (1846—1851) immerhin auf Bodenstedt gewirkt haben wird, fühlten sich durch innere Stimmungen zum Orient gezogen und versuchten nun in einem dichterisch-völkerpsychologischen Experiment, sich von der morgenländischen Art anzueignen, was zu der eigenen stimmte. Ein solches Experiment lag Bodenstedt fern, als er sein Reisebuch durch die halb wirkliche, halb erfundene Gestalt des persischen Poeten belebte: er wollte wirklich hier einen Typus des orientalischen Dichters geben, und gleichsam nur wider seinen Willen floß seine eigene Art in die Mischung. Man thut ihm deshalb unrecht, wenn man Mirza Schaffy gegen Bodenstedt ausspielt, wie Fritz Mauthner in dem witzigen und an sich nicht unzutreffenden bösen Epigramm:

Ein arger Feind der persischen Priester ist er,
Ein kühner Jäger persischer Biester ist er,
Ein starker Gegner der Parsen-Minister ist er:
Zu Hause nur ein trister Philister ist er.

Wenn Bodenstedt in der Rolle seines Mirza Schaffy gegen den heuchlerischen Asketismus der Mollahs oder gegen die Bestechlichkeit der Veziere dichtete, so war er in keiner Weise verpflichtet, deshalb auch die deutsche Geistlichkeit, die sich zum Wein- und Lebensgenuß viel milder stellt, oder unsere Beamten, die doch schließlich keine Veziere und Kadis sind, anzugreifen. Bodenstedt ist ein gemäßigter Liberaler gewesen, der in seiner Jugend gegen die orientalischen Zustände in dem Kurhessen Hassenpflugs energisch protestiert

hat; daß er, der gar keine politische Ader hatte und für Rußland weitgehende Sympathien hegte, kein politischer Dichter wurde, ist seine geringste Sünde. Wenn er mit seinem Geschöpf fühlte, so lag das nicht in politischen Fragen, sondern in der Weltauffassung: die heitere Lebensbejahung, die entschiedene Abwehr aller trüben Weltflucht hat er seinem Vertreter aus eigener Empfindung eingeflößt. Ohne Zweifel war diese kräftige Lebensbejahung, in der er mit der Grundrichtung der ganzen Zeit, mit Lotze und Menzel, mit Freytag und Jordan übereinstimmte, das Allerbeste an Mirza Schaffy; und indem er diese Gesinnung noch weiter verbreitete, hat er stark und segensreich gewirkt. Bodenstedt ist gewiß nicht tief; er ist kaum geistreich zu nennen. Sein Grundzug ist vielmehr eine gewisse Altklugheit, ein Talent, Dinge neu zu entdecken, die alle Welt längst weiß. Er erzählt einmal von seinem Aufenthalte in Rom: „Sehr anregend wirkte auf mich der Verkehr mit zwei ausgezeichneten jungen Gelehrten, Heinrich Brunn und Jakob Burckhardt.“ Die beiden großen Kunsthistoriker waren allerdings damals erst in den Zwanzigern; aber klingt es nicht, als wäre Bodenstedt wunder wie viel älter gewesen? er war drei Jahre älter als Brunn, ein Jahr jünger als Burckhardt! So ist er aber immer. Der unglückselige „Nachlaß des Mirza Schaffy“ (1874) klingt ganz wie das Gestammel eines greisen Kindes, das nie jung war und nie alt wurde. Feierliche Trivialität und pompöse Gemeinplätze dehnen sich in anspruchsvollen orientalischen Zierleisten. Dergleichen zeigt auch schon die ältere Sammlung:

> Wer alles aufs Spiel gesetzt,
> Hat sicher zu viel gesetzt.

Aber daneben zeigte sich doch früher auch eine erfreuliche Munterkeit, die an dem eigenen oft gerühmten „Witz“ nicht mehr und nicht weniger Vergnügen hat als an vielen anderen guten Dingen. Da verkündet er dann sein Evangelium in dem wirklich wunderhübschen Ghasel „Verbittre dir das junge Leben nicht, verschmähe, was dir Gott gegeben, nicht“, und polemisiert gegen die amaranthene Richtung:

> Wenn die Lieder gar zu moscheenduftig
> Und schaurig wehn —
> Muß es im Kopfe des Dichters sehr ideenluftig
> Und traurig stehn.

Freilich zeigt auch dies Beispiel die Achillesferse der Kunst Mirza Schaffys: die starke Abhängigkeit von Reim und Wort. Wie hier

einmal das Reimspiel ihm ein gelungenes Verschen eingegeben hat, so hat es ihn oft auch zu den nichtigsten Künsteleien verlockt; und ärger noch hat ihm die Verführung des Wortklangs mitgespielt — was zwar zu dem orientalischen Kostüm nicht übel paßt. Uns aber verletzt es, unwahre Wortspiele zu hören wie dies Armutszeugnis des Poeten:

> Wo sich der Dichter versteigt ins Unendliche,
> Lege sein Liederbuch schnell aus der Hand —
> Alles gemeinem Verstand Unverständliche
> Hat seinen Urquell im Unverstand.

So wenig wie diese Apotheose des „gemeinen Verstandes" wird uns die platte Verteidigung aller Spötterei gefallen:

> Der Spötter Witz kann nichts verächtlich machen,
> Was selber nicht verächtlich ist.

Auch wo es sich nicht um Lehrweisheit handelt, sondern um elegant gedrechselte Liebesgedichtchen, wird es uns leicht des Kunstgewerbes zu viel, wenn ein Chiasmus den anderen hetzt, und wenn auf der einen Seite steht:

> Mir ward die Wirklichkeit zum Traum,
> Mir ward der Traum zur Wirklichkeit!

und gleich auf der nächsten wieder:

> Den Augenblick der Seligkeit,
> Die Seligkeit des Augenblicks!

Um die Reimtechnik hat sich Bodenstedt Verdienste erworben; ein paar hübsche kleine Genrebilder („Sie hielt mich auf der Straße an") sind ihm auch gelungen. Aber im ganzen richtet er sich doch selbst, wenn er das Urteil des Königs Max über einen anderen Autor citiert:

> Die Dichtung verrät in jeder Verszeile, daß der Verfasser ein sehr geschulter Mann ist, aber kein Poet, obgleich er die Sprache mit großer Gewandtheit handhabt und sein Versbau an Korrektheit kaum etwas zu wünschen übrig läßt. Es fehlt ihm auch nicht an verständigen Gedanken und hübschen Bildern, allein es fehlt ihm an jenem geheimnisvollen Etwas, das den Poeten macht, und für welches ich noch in keinem Lehrbuche der Ästhetik und Poetik den treffenden Ausdruck gefunden habe.

Bodenstedt war weder der Zeit noch der Bedeutung nach der letzte unter den Dichtern dieser merkwürdigen Epoche; aber sein Erfolg schloß sie ab. So geht es immer nach revolutionärem Ansturm: es folgt unausbleiblich ein Sieg des Philisteriums. „Verflogen ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben." Die keck zugreifende Eroberung des Volkstümlichen durch Reuter, Auerbach,

Klaus Groth, die revolutionäre Stiftung neuer ästhetischer Dogmen durch Richard Wagner, Friedrich Hebbel, Georg Büchner, und die kaum minder revolutionäre Art, mit der Otto Ludwig Shakespeare gegen Schiller ausspielte, schließlich die politische Lyrik, die endlich wieder die Poesie mit dem Fühlen weiter Volkskreise in Übereinstimmung brachte — sie mußten alle für den Augenblick zurücktreten hinter der altklugen, selbstzufriedenen, gebildeten Philisterweisheit Mirza Schaffys. Gottfried Keller und Theodor Storm wurden noch kaum außerhalb der Feinschmeckerkreise gelesen; Theodor Fontane war noch ein Unbekannter. Aber Bodenstedts gut gereimte Abmahnung vor jedem Überschwang der Gefühle und jeder Vertiefung des Denkens flog von Stammbuch zu Stammbuch und begeisterte auch die Beamten- und Adelskreise, die sonst unter der Nachwirkung der Revolutionsdichtung sich überhaupt von der neueren deutschen Dichtung abzuwenden begannen.

Man darf deshalb nicht denken, daß die Arbeit der Großen verloren war. Sie keimte erst heimlich, oder sie wuchs in der Verstoßenheit und Einsamkeit weiter. Aber eine Periode folgte freilich, die litterarisch fast so unerfreulich war wie die von 1820—1840 politisch: eine Zeit der müden Reaktion in aestheticis, der Armut und Verdrossenheit, daneben übertriebener Bemühungen bei geringer Kraft. Der Boden scheint durch die großen Jahrgänge 1813—1817—1819 erschöpft: nicht *ein* Mann vom ersten Rang taucht bei uns auf, während England John Ruskin und George Eliot, Frankreich Flaubert und Renan, Baudelaire und Edmond de Goncourt und Taine, der Norden Ibsen und Tolstoi das Leben schenkt. Das einzige große Talent dieser Nachzeit, C. F. Meyer, wird erst in einer späteren Periode reif. Man hatte zu viel versucht, gehofft, gewagt. Jetzt galt für die deutsche Litteratur das Wort Gortschakows nach dem Krimkrieg: „La Russie se recueille“. Auf die Revolutionsdichter folgen die Erholungspoeten.

Sechstes Kapitel.

1850—1860.

Das Jahrzehnt von 1850—1860 ist kein schöpferisches; wenigstens nicht in Deutschland. In Frankreich gab eine glänzende Gemeinschaft großer Stilisten in Mérimée (1803—1870) die Vollendung der alten französischen Technik, in Renan (1823—1892) einen ganz neuen Stil der skeptischen Übergangsperiode, in Flaubert (1821—1880) die Grundlage eines neuen Realismus. Mérimée und Flaubert haben Maupassant zum Schüler, Renan — Nietzsche. In England findet der historische Materialismus in Buckle (1821—1862), der wissenschaftliche Positivismus in Herbert Spencer (geb. 1820) mit ihrer eisernen Arbeitskraft klassischen Ausdruck, während gleichzeitig Ruskin (geb. 1819) den Grund zu einer bald sein Vaterland und dann Europa beherrschenden, begeistert antimaterialistischen Kunst legte. Und George Eliot (1819—1880) giebt dem Tendenzroman eine realistische Kraft, wie er sie bei George Sand nie besessen hatte. Und gar in Rußland drängen sich die Genies: Turgenjew (1818—1883), Dostojewski (1821—1881), Tolstoi (geb. 1828).

Deutschland brachte zahlreiche neue Talente; aber sie vertreten durchweg ältere Tendenzen. Nur auf dem Boden der Wissenschaft zeigen sich epochemachende Gestalten wie Mommsen und Burckhardt und Werke von solcher Bedeutung wie die von Hettner und Gregorovius, Häusser und Kuno Fischer. Was auf litterarischem Gebiet gleiche Höhe erreichte, gehört älteren Meistern an: Heine, Annette von Droste, Willibald Alexis, Gutzkow, vor allem aber den Männern von 1813 und 1817.

Das ist bezeichnend. Führerin ist in diesem Zeitraum die Wissenschaft. Nur bei ihr findet sich jetzt beisammen, was den neuen Dichtern fast durchweg fehlt: mächtige Beobachtungsgabe und

Kritik, vereint mit schöpferischer Phantasie. Darum ist auch die wissenschaftliche Tendenz die herrschende Tendenz der Zeit. Die Parole von der unbedingten Herrschaft der Forschung — worunter man im Grunde immer nur die Naturforschung verstand — findet ihren lautesten Ausdruck in den materialistischen Manifesten Karl Vogts („Köhlerglaube und Wissenschaft" 1854) und Ludwig Büchners („Kraft und Stoff" 1855); aber auch Hettners Polemik gegen alle spekulative Ästhetik oder Mommsens Kunst, der Geschichtsforschung von der Epigraphik, der Münzkunde, der Dialektforschung und der Rechtswissenschaft neue exakte Stützen zu geben, auch Burckhardts und Brunns Beschreibung der Kunstwerke — es sind alles Anerkennungen der neuen exakten Methode, es sind alles Proteste gegen das Übermaß von poetischer Phantasie, das bisher in der Wissenschaft so vielfach geherrscht hatte; gegen das Übermaß, denn ein gerechtes Maß von Phantasie konnten große Historiker wie Burckhardt und Mommsen, Meister der Schilderung wie Karl Vogt und Gregorovius am wenigsten entbehren.

Schlimm stand es aber, wo die Phantasie fehlte. Ihre Seltenheit schuf aus dieser Periode eine Zeit der Klugheit und des Besserwissens. Die Alleinherrschaft der litterarischen Kritik bricht an. 1850 hat Friedrich Zarncke (1825—1891) das „Litterarische Centralblatt" gegründet, auf lange Jahrzehnte das einflußreichste Organ der wissenschaftlichen Tageskritik, ein ausgezeichnet geleitetes Blatt mit vortrefflichen Mitarbeitern (ich nenne nur Treitschke), das dennoch als Ganzes verhängnisvoll gewirkt hat. Denn es stellte das Prinzip der Anonymität auf und wo man sonst die wohlbekannte Persönlichkeit eines bestimmten Recensenten auf seine moralische und wissenschaftliche Tauglichkeit, seine Voreingenommenheit, seine Sachlichkeit hatte prüfen können, umhüllte jetzt der Nimbus eines offiziellen Privilegs den großen Unbekannten. Man sagte nicht mehr: „Garlieb Merkel zieht über Goethe her", sondern: „die Kritik verurteilt dies Werk". Von diesem Heiligenschein der objektiven, rein sachlichen, allezeit kompetenten Kritik — hinter dem sich nur zu leicht das Gegenteil verbergen konnte — profitierte auch das litterarische Recensententum und wirkte mit einer Sicherheit des Urteils, die zu dessen Begründung meist in lächerlichem Widerspruch stand, verwirrend sowohl auf das Publikum wie auf die Produktion.

Es war die Zeit, in der die schwächste Kunst, die Deutschland seit lange besessen, mit Posaunenstößen gefeiert wurde, während

man die vielversprechenden Regungen des jungen Realismus kaum beachtete. Fast heimlich erwuchs neben Jordans aufgedonnerter Unkunst Otto Ludwig, neben Schacks bunter Versifikation Fontane, neben Bodenstedts breitem Reimspiel Gottfried Keller. Wenn je, war damals eine Übergangszeit. Solitaire schildert (1858) den Kampf des Alten und Neuen mit Worten, die vor kurzem erst genau auf unsere Zeit anwendbar gewesen wären:

> Noch ist der Durchgangs-, der Modifikationsprozeß nicht vollendet, und es lassen sich die Nuancen der neuen Gestaltungen noch nicht absehen . . . Daher das Schwüle, das Unbehagliche in den Verhältnissen wie in der Stimmung des Einzelnen; das Verzerrte, das wahnsinnig, das kindisch Übereilte, das unbestimmt rastlos Suchende, sich ziellos Abquälende und Abmühende: daher das höhnisch Genießende und im höhnischen Genuß bübisch Prahlende und Triumphierende: daher die verödete, lieblose Übersättigung, die teuflisch raffinierte Genußsucht . . .

Er malt mit grellen Farben, aber — er malt die Zeit Napoleons III. Das ist der typische Repräsentant der Zeit. Ein Abenteurer, der zum Diktator der Welt wurde, nicht durch sein Genie, wie der erste Napoleon, sondern lediglich durch die Erbärmlichkeit der Verhältnisse, unter deren Last Preußen zu der schmachvollen Niederlage von Olmütz gedrängt wurde, diesem Triumph der Staatskunst alter Schule über den neuen Völkergeist. Seit den Tagen des Roi Soleil war Paris nicht so wie jetzt die Hauptstadt der Welt gewesen. Jacques Offenbach (1819—1880) macht die Musik zu den Orgien, in denen sich Hof und Bourgeoisie gefallen — aber in der Pariser Nationalbibliothek sitzt gleichzeitig, von einem besonderen Wachtposten vor der Zudringlichkeit der Neugierigen während der Weltausstellung geschützt, Ernst Renan und arbeitet an seinen merkwürdigen Werken. Die Goncourts, Flaubert, Zola, der große Karikaturist Gavarni und fremde Gäste wie Turgenjew versammeln sich in regelmäßigen Symposien, und die geistvollsten Meinungen, die interessantesten Urteile werden ausgetauscht; ein paar Schritt davon aber drängt sich ganz Paris dahin, wo zu ungeheueren Preisen in einem kleinen Theater die berühmte Maitresse eines kaiserlichen Prinzen ihre ganze Schamlosigkeit entfaltet. Eine Kokottenwirtschaft, wie sie sich seit den Tagen des römischen Verfalls nicht breit gemacht hatte, und daneben vermitteln Renan, Taine, auch Michelet den folgenreichen Einfluß deutscher Wissenschaft auf Frankreich. Abenteurergenerale wie Saint Arnaud, vor denen man keinen Hundertfrankschein auf dem Tisch liegen lassen

durfte, und der asketische Kunstidealismus eines Flaubert; in den Krinolinen und Chignons der höchste Triumph moderner Geschmacklosigkeit, und in den Ateliers die ersten Regungen einer neuen Ästhetik, Courbet (1819—1877) und Zolas Schützling Manet (1832—1883); in den Weltausstellungen die gröbste Häufung unverträglicher Effekte, und bei Liebhabern wie den Goncourts die erste systematische Sammlung und Würdigung der feinsten Kunst des Orients. Überall ein schreiendes Nebeneinander, nirgends eine mächtig dominierende Tendenz, nirgends auch eine mächtig dominierende Persönlichkeit.

So ist es in Paris; so ist es überall. Auch bei uns ohne Vermittelung, ohne Verdrängung durch eine herrschende Tendenz nebeneinander das Veraltete und das Unreife — Schwächlichkeit aus Alter und Schwächlichkeit aus Jugend. Im Anfang dieses Zeitraums (19. März 1850) stirbt erst der letzte namhafte Mann, der noch einen Zopf trug, der Kapellmeister Gyrowetz (1763—1850); an ihrem Ende proklamiert Darwin die neue Weltanschauung.

Diesem allgemeinen Zuschnitt der deutschen Litteratur und mehr noch des Publikums und der Kritik entspricht vor allem die starke Gruppe mäßiger Talente, die es durch fleißigen Ausbau älterer Tendenzen zu einem gewissen Ansehen oder bis zur Berühmtheit brachten.

Ein Spätling der schwäbischen Schule, wenn auch durchaus nicht ohne modernere Eigenheiten, ist der treffliche J. G. Fischer (1816—1896). Wie Uhland und Pfizer vereinigte er Naturkultus und politische Dichtung; aber wenn auch das Gedicht „Nur einen Mann aus Millionen!“ (1849 geschrieben, aber erst 1865 veröffentlicht) dem Bedürfnis der Zeit kräftigen Ausdruck verlieh und Bismarck vorverkündete — seine Hauptbedeutung liegt doch im Naturgefühl. Die individuelle Stimme der Natur lernte er auf dem Land unterscheiden; wo andere Dichter ganz allgemein vom „Gesang der Vögel“ reden, da weiß er Fink und Pirol, Lerche und Schwalbe zu individualisieren. Gerade als Fischer die reifste und beste Sammlung seiner Gedichte herausgab (1854), schrieb Matthias Schleiden (1804—1881), der geistvolle Bahnbrecher der Zellentheorie, in seinen anregenden „Studien“ (1855): „Bei weitem die meisten Menschen wissen von Vogelgesang doch gar nichts und lauschen offenbar mit blödem Ohr in die Natur hinaus.“ Die gleiche Klage sprach Wilhelm Jordan aus. Aber Fischer

hörte jenen „cri de la terre“, der in den Bildern des großen Millet (1814—1875) Gestalt und Farbe ward. Den Finken läßt er es verkünden, wie es in den Bäumen quillt und schwillt:

> Der spürte ein Saften zuerst im Baum,
> Spürte, spürte und nickte kaum,
> Schwirrt ab und sagt: Auf Ehrenwort,
> Schon rieselt's innen im Ast und kriecht
> Wie Füße herauf an einer Wand,
> Mir war's, wie wenn man Tauwind riecht —
>
> So sagt er, und wie Lebensduft
> Ging heimliches Schüttern durch die Luft.

Mit feinster Einfühlung schildert er auch sonst gerade dies Erwachen der Natur und er darf gegen die herkömmlichen lyrischen Phrasen vom Frühling protestieren und rufen:

> Der Frühling ist ein süß erschrocken,
> Kaum grüßendes Vorübergehn . .

Manet, das Haupt der Pleinair-Malerei, stellte fünf Staffeleien zugleich ins Feld und malte dieselbe Landschaft in fünf verschiedenen Momenten der Atmosphäre. So hat auch Fischer die genaueste Kenntnis der Tageszeiten; „die dritte Stunde Nachmittags“, die Stunde des Pan, wird ihm zu einer mit voller Deutlichkeit geschauten Naturerscheinung, wie nur Morgen oder Abend so vielen anderen Lyrikern. Und wie moderne Malerei berühren uns auch die Schilderungen des „Sommerglühens“:

> Wo die Sonnenglut gebrochen
> Auf das Moos im Walde fällt.

Ein Epigone der jungdeutschen Schule ist Max Waldau (1822 oder 1825—1855), eigentlich Georg Spiller von Hauenschild aus Breslau, dessen beide Reflexionsromane „Nach der Natur“ (1847—1848) und „Aus der Junkerwelt“ (1850) in ihrer zerfahrenen Komposition und in ihrer Überladung mit Gedankenballast sich nicht über die Produkte jener Schule erheben, während doch auch bei ihm, wie bei Fischer, die helläugige Analyse einer „Zimmerphysiognomik“, die individuelle Auffassung einer atmosphärischen Stimmung („der Himmel hatte eine widerliche, konfiscible Physiognomie voller schielender Lichter“) an die Virtuosität moderner Koloristen erinnert.

Zahlreicher sind die Epigonen der Revolutionsdichtung. Hierhin rechnen wir diejenigen Poeten, die in der Tendenzpoesie von

und vor 1848 den entscheidenden Anstoß empfangen haben, deren Hauptwirksamkeit aber doch in spätere Zeit fällt, als sich die Energie jener Regungen längst abgeschwächt hatte. Moritz Hartmann (1821—1872) aus Duschnik bei Przibram in Böhmen, erzielte allerdings seinen größten Erfolg mit der „Reimchronik des Pfaffen Mauritius“ (1849) — einer witzigen, wenn auch in der Form oft zu schleudrigen Charakteristik der Paulskirche, die aber in ein ergreifendes ernstes Finale ausläuft. Aber seine anschaulichen Reiseschilderungen („Tagebuch aus Languedoc und Provence“ 1852) und die psychologische Feinheit seiner „Bilder und Büsten“ (1861) zeigt eine gereiftere, ernstere Kunst, die nur bei der Zeit den Widerhall jener Reimpredigt nicht mehr fand. Hartmann hat auch (seit 1868) das Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ geleitet und sich um die Haltung der führenden liberalen Zeitung Österreichs verdient gemacht; gerade die kritischen und satirischen Feuilletons der Kürnberger, Speidel, Hanslick, Spitzer sichern ja dieser größten deutschen Zeitung dauernde litterarische Bedeutung. — Blieb der bildschöne Mann mit dem prächtigen Dichterbart der Liebling aller, die ihn kannten, sowohl um seines braven zuverlässigen Charakters, wie um seiner bezaubernden Liebenswürdigkeit willen, so hat ein anderer Deutschböhme, Alfred Meißner (1822—1885), sich selbst die Achtung der Nachwelt verscherzt. Der Enkel des aufklärerischen Vielschreibers August Gottlieb Meißner gehörte mit Moritz Hartmann und Leopold Kompert zu dem strebsamen Prager Kreis des „Jungen Böhmens“. Aus diesen Ideen wuchs dem jungen Arzt sein gegen alle Dunkelmänner stürmendes Epos „Ziska“ (1846); naiv verherrlichte der Deutsche den Heros der Tschechen. Seine „Gedichte“ (zuerst (1845) und andere Dichtungen in rhythmischer Form verraten den Epigonen: zahlreiche Anklänge, der Widerspruch zwischen der sauberen Form und dem grellen Inhalt, die nüchterne Berechnung der Anlage — alles deutet dahin. Nur wo seine Priesterfeindschaft ihn begeistert wie in dem sehr charakteristischen, gegen die Legende Davids gerichteten Gedicht „Mihal“ oder in dem Drama „Das Weib des Uria“, fühlt man einen lebhafteren Herzschlag. Im Gegensatz zu der Sorgfalt, die der Verehrer Heines hier bewies, zeigen seine zahlreichen Romane („Sansara“ 1858, „Schwarz-Gelb“ 1862—1864 „Babel“ 1867) bei entschiedenem Talent eine hastige Mache und einen sorglosen Stil. Der Gegensatz erklärte sich nur zu gut, als ein häßlicher Handel über die Ge-

schichte der Erzählungen aufklärte. Von dem eigenen Vater knapp gehalten, um seinen Ruhm und seine pekuniäre Lage gleich ängstlich besorgt, hatte Meißner sich in rascher Schleuderarbeit schnell verausgabt und dann von seinem Freund Franz Hedrich sich die Stoffe, bald auch fast die ganze Bearbeitung liefern lassen. Hedrich gab den Inhalt, Meißner den Namen her — ein für beide Teile gleich unrühmliches Verfahren, durch dessen verräterisches Aufdecken der ungetreue Mitarbeiter sich erst recht mit Schmach bedeckte. Meißner beging in Verzweiflung einen Selbstmordversuch und starb unter dem vollen Eindruck der traurigen Enthüllungen, an deren Richtigkeit wohl aber kaum zu zweifeln ist; für die Urteilsfähigkeit von Publikum und Kritik jener Zeit aber liefert die tragische Episode ein belehrendes Beispiel.

Nur natürlich war es, daß der Münchner Dichterkreis Epigonen hervorbrachte. Hermann Lingg (geboren 1820) von Lindau am Bodensee, Sohn eines Arztes und selbst Mediziner wie Meißner, ward von Geibel „entdeckt", der die erste Sammlung seiner Gedichte (1853) einführte und sich des schweigsamen, zurückgezogenen Mannes überhaupt eifrig annahm. Was an Linggs Art seiner eigenen am nächsten verwandt war, das ermunterte er, und so schuf er dem Träumer, der gern in dunkler Vorzeit umherschweifte, den Ruf eines Meisters „historischer Lyrik" — worunter man aber nicht verstand, was bei Storm wohl so heißen kann, sondern einfach die epigonenhafte Balladendichtung der Nachahmer Platens und (seltener) Uhlands. Aber diesem eckig gereimten Bilderbuch von Pausanias und Kleonice, Mahomed, Timur und Lepanto, Ines de Castro und Andronikus fehlt es so ganz an Atmosphäre wie der Düsseldorfer Anekdotenmalerei. Wohl zeigt die zweite Gedichtsammlung (1868) einen entschiedenen Fortschritt in der Behandlung dieser Stoffe: statt der pompösen Aufreihung öfters eine Auflösung in lyrische Stimmung („Kain" „Niobe" „Mandane"), aber daneben begegnen doch so völlig mißlungene Stücke wie der komisch wirkende „Cartesius":

> Cartesius ruft: „Ich denke . ."
> Der andre schnell: „Ich bin
> Getroffen — René, schwenke,
> Sonst sind wir alle hin".

Nun ließ sich Lingg vollends verleiten, ein großes „historisches Epos" zu versuchen: „Die Völkerwanderung" (1866—1868).

Es ist für prosaische Perioden mit poetischen Allüren bezeichnend, daß sie die Stoffwahl überschätzen und meinen, die Behandlung eines großen Themas müsse ein großes Werk ergeben; während doch Fontanes „Stine“ künstlerisch zehnmal mehr zu bedeuten hat als Jordans sämtliche „Nibelunge“. So schätzen wir auch kleine Gedichte Linggs wie „Frühlingsanfang“ (ein von ihm mehrfach, freilich nicht mit Fischers Realismus, aber mit weich gewinnender Stimmung behandeltes Thema) oder „Alte Träume“ höher als die mühsame Reimerei der „Völkerwanderung“, in deren kalten leeren Stanzen kein wirkliches Leben sich regt, und deren steife Winkel auf Schritt und Tritt an die Mühe des Baumeisters erinnern.

Auch in Linggs historischen Erzählungen („Byzantinische Novellen“ 1881) stört derselbe kühle Ton des historischen Geschichtsbildes. Man fühlt: der Autor hat sich „interessante Motive“ ausgesucht: Justinian und den Aufruhr im Cirkus, den Bilderstreit, die berühmte Gattinnenwahl des Kaisers Theophilus; und aus dem Inhalt allein soll der Erzählung das ganze Interesse kommen. Der Verfasser lebt nicht mit, er sieht nur zu und berichtet; und in dieser Schwäche des zuschauerhaften Halberlebens liegt der größte Mangel, der eigentliche Mangel der Epigonendichtung.

Diese zuschauerhafte Haltung, die alle Intensität des Miterlebens ausschließt, ist von der strengen Objektivität eines C. F. Meyer so weit entfernt wie von der lebendigen Subjektivität eines Gottfried Keller. Weder versetzt sich der Autor in seine Personen und ihre Situationen hinein, noch springt er als Mitlebender unter sie; er übersetzt nur ihr Erlebnis in seine Verse. Dies ist die Art auch des liebenswürdig verträumten Julius Grosse (geb. 1828) aus Erfurt, in dessen geistvoller Charakteristik Carl Busse den ganzen Kreis der Münchener Epigonen anschaulich gemalt hat:

So stellten sich junge Mädchen ihren Lieblingspoeten vor: das edle griechische Profil, der ideale Blick, die lange Mähne, der sanfte Bart, die Künstlertracht ... Betrachtet ein harmloser Mitteleuropäer diese Konterfeis von Geibel, Grosse, Wilbrandt, Schack, Heyse, Hamerling e tutti quanti, so wird er die Leute immer für Maler taxieren und nicht für Dichter. Sie schleppen den Künstler ewig mit dem Schlapphut und der Kravatte herum, fühlten sich fast alle nur in der Malerstadt München wohl und legten Wert darauf, sich schon äußerlich von der misera plebs der Nichtkünstler zu unterscheiden. Sie hatten in ihrer Kleidung und ihrer Dichtung so einen gewissen schwungvollen Faltenwurf, den wir Modernen nicht mehr herauskriegen ... Sie hatten ferner eine Unsumme von Talenten. Besonders malten sie alle. Das Land ihrer Sehnsucht war und blieb Italien. Klassische

Formstrenge ist der meisten sicheres Merkmal. Sie sind Dichter für den Feiertag; sie dichteten für die deutsche Litteratur. Es wird ihnen keiner eine gewisse reservierte Vornehmheit bestreiten, die ihnen auch als Menschen eignete ... Was an ihnen leben blieb und bleibt, ist manch schönes Gedicht. Wenn sie die Bretter beschritten, so griffen sie alle nach Stoffen, die ihrer sanften Vornehmheit nicht lagen. Ein Tiberius war fast Tradition. Ein Nero durfte selten fehlen ... Und alles, wie man heut schon ohne Widerspruch behaupten darf, ergebnislos.

Den Grund dieser „Ergebnislosigkeit“ findet Busse da, wo auch wir ihn fanden: in der geringen Intensität des Erlebens, in dem „Mangel an keck hervorbrechendem Temperament, an sprungbereiter Leidenschaft, an harter Männlichkeit“. Liebenswürdige Lyriker des Herzens, nehmen sie das Leben nicht ernst genug, weil ihnen für all seine Härten und Schärfen das Organ fehlt. Sie fühlen mit der Wünschelrute umher, wo etwa poetisches Gold liegt, interessante Themata, dankbare Stoffe; das haben sie vergessen, daß das volle Menschenleben, wo man es auch packt, interessant ist; oder vielmehr: sie gehören zu denen, denen dies volle Menschenleben gar nicht bekannt ist. Sie gehen wieder zurück hinter die leidenschaftliche Freude an allem Lebendigen, die einmal schon erobert war. In der Form oft große Künstler, bleiben sie in der Hauptsache, in der Erfassung der Welt, Epigonen, Dilettanten.

Der letzte Nachkömmling dieses Kreises, Lingg und Grosse eng verwandt, wenn auch um ein Jahrzehnt und darüber jünger, ist Martin Greif (geb. 1839) aus Speyer — der einzige Bayer in dem eigentlichen Münchener Kreis (denn Kobell gehörte nur persönlich, nicht als Dichter zur Schule Geibels) und auch er nur im politischen Sinne: der bayerische Stamm hat für diese norddeutschkühle Formsicherheit kein Organ, bei ihm schafft die Stimmung sich die Melodie und die Melodie die Worte. — Hermann Frey, wie der Poet eigentlich heißt, brachte zu den anderen Merkmalen der Münchener Jungklassiker noch die freilich modernere Nervosität; und wir hätten ihn deshalb für die nächste Periode versparen können, der er auch nach dem Datum seines ersten Auftretens (1861) angehört, wäre er nicht sonst in jedem Zug ein Blut- oder besser ein Milchbruder von Lingg und Grosse. Der junge Offizier, der wegen seiner Kopfschmerzen nur einen Helm aus Pappe tragen durfte, schied bald (1867) aus dem Heer und machte München zum Ausgangspunkt seiner Reisen in alle romantischen Länder. Es ist gefährlich, über ihn unbefangen zu urteilen,

denn er gehört zu den Rittern, die zwar selbst nicht besonders fechten, aber von todestreuen Schildknappen mit Hingebung verteidigt werden: wie Dehmel seinen Schäfer hat und Liliencron seinen Oppenheimer, so hat Greif seinen Prem. Der verkündet mit Posaunenstößen aller Welt auch die Bedeutung von Greifs historischen Dramen, und doch machen uns gerade Greifs „Prinz Eugen“ (1880), „Heinrich der Löwe“ (1887), „Ludwig der Bayer“ (1891) nur zu begreiflich, weshalb Hamerling in der „Litterarischen Walpurgisnacht“ seines „Homunculus“ gerade die „vaterländischen Sänger“ in die Gruppe der „schätzbaren Mittelmäßigkeiten“ einreiht. Dieser „Prinz Eugen“ mit seiner Verherrlichung von des Helden Insubordination bei Zenta nimmt sich schier wie eine Parodie auf den „Prinzen von Homburg“ aus. Statt der großartigen Charakterkonflikte hier ein komödienhaftes Intriguenspiel; statt der prächtigen Anschaulichkeit des Großen Kurfürsten und des alten Kottwitz hier die kümmerliche Kunst, die Bösewichter Starhemberg und Schlick durch übermäßigen Gebrauch höfischer Fremdworte zu charakterisieren, bis sie dann in den späteren Akten in aller Stille auch diese erst dick unterstrichene Eigenheit aufgeben; statt der mächtigen Schlußworte hier ein Verweis auf die unbedeutende Thatsache, daß der Kaiser ein Regiment nach dem Prinzen benennt, und dann natürlich eine Anleihe beim Volkslied (schon vorher ist der ganze „Prinz Eugen der edle Ritter“ restlos abgesungen worden). Kaiser Karl bekehrt sich auf offener Bühne mit seiner Symbolik, indem er einen Apfel betrachtet und zu der spanischen Umgebung sagt:

> Ich sage der Granatfrucht heut Valet
> Und thu Verzicht aufs spanische Paradies.
> Ich will, wo ich geboren bin, auch wirken.

Auf der Höhe dieser Charakterentwickelung steht die Sprache; bald gewaltsam:

> Dies hingeschleudert schob er die Depesche,
> Sie keines Blickes auch nur würdigend,
> Vom raschen Druck zerknittert in die Tasche,

bald die liebe leibhaftige Prosa, wenn z. B. nach dem glücklichen Anbringen einer historischen Anekdote bemerkt wird:

> Es lag ein tiefer Sinn fürwahr darinnen!

Und solche Dilettantenarbeit will man uns dann um der löblichen Gesinnung willen, die wir gewiß schätzen, als „echtes Volksschauspiel“ aufdrängen! Ob Prinz Eugen und Ludwig der Bayer,

ob Nero und Marino Falieri (denn Greif hat natürlich auch um diese beiden Tragödien gebaut) — in der künstlerischen Nichtigkeit macht das nicht den geringsten Unterschied.

Wirkliche Bedeutung hat nur ein Teil und zwar ein keineswegs umfangreicher Teil seiner Gedichte (zuerst 1868, letzte Sammlung 1895). Denn es fehlt auch Greif, wie Grosse nach Heyses Geständnis, an Selbstkritik; wie neben zart empfundenen Klängen die gewöhnlichste Reimerei sich breit macht, hat wieder der beste Kritiker neuerer deutscher Lyrik, Carl Busse, hervorgehoben. Zuweilen läßt gerade seine Nervosität ihn für so starke Nuancen des Gefühls Worte finden, daß wir bewundernd des Ausspruchs von Verlaine gedenken: „la nuance, et tout le reste est littérature“, was keine eigene Schattierung hat, das ist — bedrucktes Papier. Dann glücken ihm Strophen wie die:

Meine Heimat liegt im Blauen,
Fern und doch nicht allzuweit,
Und ich hoffe sie zu schauen
Nach dem Traum der Endlichkeit.

Wann der Tag schon im Versinken
Und sein letztes Rot verbleicht,
Will es manchmal mich bedünken,
Daß mein Blick sie schon erreicht.

Aber niemand hat in trivialem Versfall und vor allem in wohlfeilen Reimen mehr gesündigt als Greif. Da hat man sie alle beisammen, Seite für Seite: hienieden und geschieden, hernieder und wieder, still und will, Glück und zurück, und die ganze Familie sein: Pein: allein: ein, und Zeit mit allen Abstraktis, Ewigkeit, Endlichkeit, Vergangenheit; und all die guten lieben Flickworte, die „auch“ und „schon“ und „her“; und die reimerzwingende Schlußstellung des Zeitworts: „Der lichte Hirt am Stabe voran der Herde zieht“ und all die anderen Hilfsmittel einer gequälten Verskunst, die auf Krücken gehen muß, weil ihr nicht Form und Inhalt als eins zuflog. Und so verdirbt er sich mit fürchterlichen Schlußversen („Bis an sein Ende fast“) selbst bessere Gedichte; an der Mehrzahl der Balladen aber (ich nenne nur den musterhaft schlechten „Xenophon“ oder den kaum besseren „Sieger von Torgau“) ist überhaupt kaum noch etwas zu verderben, an den unsäglich trivialen „Sinngedichten“ gar nichts („Wie du auch magst die Menschen schmälen, du mußt doch ihnen bei dich zählen!“). Ein dicker Haufen Spreu verdeckt

einige Goldkörner; immerhin — für jedes Goldkorn danken wir gern und ehrlich.

Die Münchener Gruppe war doch wesentlich eine Virtuosengemeinschaft; darin lag die Gefahr für ihren Nachwuchs. Ernster, strenger, tiefer angelegt hat jene historisch-politische Gruppe, als deren nicht bedeutendster, aber wirksamster, zuerst berühmter Vertreter Gustav Freytag erscheint, auch bedeutendere Schüler hervorgebracht. Als einen Epigonen dieser politisch-historischen Gruppe fassen wir Josef Viktor Scheffel (1826—1886) auf; freilich ist es ein Nachkömmling, der das Schwert wider die eigene Mutter gerichtet hat.

Über wenige neuere Poeten gehen die Urteile so weit auseinander wie über Scheffel. Ein geistreicher Kritiker, Wilhelm Bölsche, nennt ihn Heines größten Schüler; andere bedeutende Richter wollen von der ganzen „Bummelpoesie“ nichts wissen. Seinem Kultus ist ein eigener „Scheffelbund“ geweiht; Scheffel-Reliquien werden andachtsvoll gesammelt; Scheffel-Kalender erscheinen jährlich neben solchen, die Shakespeares, Goethes, Schillers, Heines Namen tragen, und kein Dichter unserer Zeit ist in so vielen Denkmälern, Denksteinen, Denktafeln verherrlicht. Wenn aber die „Jüngsten“ Typen des abgethanen Dichtertums suchen, so nennen sie neben Geibel und Bodenstedt am liebsten Scheffel.

Daß nicht alles mit ihm „in Ordnung ist“, zeigt sein Leben. Ein liebenswürdiger Jüngling von überströmender Heiterkeit — und ein verbitterter, vergrämter Mann; große Anläufe, große Erfolge — dann völliges Stagnieren; nach erstaunlicher Produktion nur noch Fragmente oder Kleinigkeiten. Auf die acht Jahre vom „Trompeter von Säkkingen“ (1854) bis zum „Ekkehard“ (1862) drängt sich fast seine ganze poetische Arbeit zusammen; denn die Daten des Erscheinens führen irre, wie Scheffels Biograph Prölß bemerkt: „‚Hugideo‘, 1857 entstanden, erschien 1883, ‚Juniperus‘, 1859 geschrieben, erschien 1866, die 1868 zur Veröffentlichung gebrachte Liedersammlung ‚Gaudeamus‘ war zur größeren Hälfte bereits um 1855 druckreif, und die andere Liedersammlung ‚Frau Aventiure‘ (1863) enthält Gedichte, deren Entstehung mehr als sechs Jahre auseinanderliegt. Ja selbst die ‚Bergpsalmen‘, bisher für ein Werk des reiferen Alters gehalten und 1870 dem Buchhandel übergeben, hat Scheffel bereits 1860 von einer Alpenreise heimgebracht.“ Aber auch der „Ekkehard“ war schon 1854 fertig:

die „Reisebilder“ (gesammelt erst 1887 veröffentlicht) erstrecken sich bis auf den matten Nachläufer „Skizzen aus dem Elsaß“ (1872) über die Jahre 1851—1859, die „Episteln“ (1892) über die von 1850—1855. Nach einer Vorbereitung in drei Jahren (1851—1853) eine eigentlich litterarische Produktion von sechs Jahren (1854—1859) — das ist das Ergebnis von sechzig Jahren, die durch ernstere Krankheit nur vorübergehend, durch drückende Berufsgeschäfte, Nahrungssorgen, große Reisen oder Unternehmungen oder den Dienst irgend einer fremden Sache niemals in Anspruch genommen wurden, und deren gelehrte Arbeiten auch nur eine Schrift von geringer Bedeutung („Die Handschriften altdeutscher Dichtungen der Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen“ 1859) und eine wichtigere („Waltharius“, gemeinsam mit Alfred Holder, 1874) gezeitigt haben!

Johannes Prölß, der in einem unsinnig dicken Buch Scheffels Leben und Dichten beschrieben hat, ohne je tief auf die eigentlichen Probleme einzugehen, hat so ziemlich alle Schuld „den unglückseligen Gestirnen zugewälzt“. Mit Recht, wie uns scheint, doch nur so weit, als er das Unglück in Scheffels eigener Natur fand: in seiner Nervosität, die Geselligkeit bald brauchte, bald abstieß (wie die Gutzkows und die Leutholds), in seiner Anlage zur Melancholie: „Es steckt so viel melancholische, brütende, die Einsamkeit als notwendige Lebensbedingung aufsuchende Natur in mir, daß mich alle engeren Beziehungen zu Staat und Gesellschaft in Verlegenheit — in eine falsche Position — setzen“, schrieb Scheffel selbst, freilich als er schon jenseits des Berges war (1863). Hier muß man an das große Wort Schopenhauers erinnern: „Weder unser Thun, noch unser Lebenslauf ist unser Werk; wohl aber das, was keiner dafür hält: unser Wesen und Dasein. Denn auf Grundlage dieses und der in strenger Kausalverknüpfung eintretenden Umstände und äußeren Begebenheiten geht unser Thun und Lebenslauf mit vollkommener Notwendigkeit vor sich.“ Wo sind denn die schlimmen Dinge, die Scheffel so sehr im Wege gewesen wären? Der Sohn einer geistreichen Mutter und eines nicht bedeutenden, aber tüchtigen Vaters, wurde er (26. Februar 1826) in Karlsruhe geboren, einem Ort, der reizende Natur mit städtischer Kultur glücklich vereinigt. Er wuchs in günstigen Verhältnissen auf, eine geistesverwandte Schwester ihm in inniger Liebe zur Seite; er studierte nach Herzenslust in Heidelberg, München und Berlin

(1843—47) neben der ihm nicht allzu lieben Jurisprudenz all die schönen Dinge, die die Poeten seiner Generation in das Corpus iuris einzulegen pflegten, und er hatte das Glück, noch als munterer Fuchs in eine höchst angeregte Gesellschaft zu geraten, das „Engere", eine 1841 „aus der freien Genossenschaft eines Stammtisches" hervorgegangene Kneip- und Disputiergesellschaft, deren Haupt Ludwig Häusser, der geistvolle Historiker und wirkungsvoll thätige Patriot, war. Von hier hat er Freunde fürs ganze Leben mitgenommen. Als die Revolution das Stillleben unterbrach, gehörte er zu den Glücklichen und Vielbeneideten, die „mitwirken" durften: er begleitete den liberalen Preußenfreund Welcker auf seiner diplomatischen Reise nach Skandinavien. Er war aber selbst nie so in den politischen Ideen aufgegangen, daß der Zusammenbruch auf ihn so wie auf leidenschaftlichere Naturen hätte wirken können; er nahm es kühler, fast wie Dingelstedt, und meinte später, daß „das Anschauen und zum Teil das Selbsterleben der vielen schiefen und konfusen Verhältnisse, an denen seit 1848 unser Vaterland so reich ist", seiner Poesie die ironische Färbung geliehen habe. Ebenso wenig fühlte er sich von dem „Schreiberhandwerk" bedrückt und übte es als Rechtspraktikant in dem reizend gelegenen Säkkingen (1850—51) unter günstigsten Umständen aus, traf angeregte Bekanntschaften, interessierte sich für die merkwürdigen Typen der „Hauensteiner", schrieb lustige Reisebriefe und dichtete. Dann folgt das große Hauptstück jedes rechten deutschen Poetenlebens: die italienische Reise (1852); er schwelgte im Künstlerleben, entdeckte zwar, daß er zum Maler nicht tauge, gleichzeitig aber auch, daß er zum Schriftsteller geboren sei. Am 20. April trifft der blonde, stiernackige, kräftige Siebenundzwanziger „mit der Brille vor den gelassen lächelnden Augen" in Capri, das er zur deutschen Kolonie gemacht hat, mit Paul Heyse zusammen, und „froh wie die jungen Götter" fuhren die beiden miteinander. Freilich folgt, wie bei Goethe, eine Zeit des Heimwehs nach Italien, durch Augenleiden verbittert; er giebt die juristische Laufbahn auf, will germanistischer Professor werden und fürchtet doch, „im deutschen Lande lebendig zur Mumie zu werden". Aber schon hatte er (April 1853) den „Trompeter" auf Capri beendet; es folgt rasch, in seinem lieben Altheidelberg, der „Ekkehard". Und von nun ein jäher, plötzlicher Absturz. Wie seinem Helden wird ihm Einsamkeit in stärkender Luft not, und an dem Waldkirchli, 4000 Fuß über dem Meere

auf dem Hohen Säntis, hält er die erste Kur. Dann bringt er (bis Feb. 1855) die Anmerkungen zum „Ekkehard“ fertig — aber schon schreibt er, er habe sich an dem Roman schier zu Schanden gearbeitet. Am 4. Juni 1855 reist er wieder nach Italien und zwar mit keinem Geringeren als dem Maler Anselm Feuerbach, der wie er Maler und Schriftsteller zugleich war, wie er den Hafis und die freie Kunst verehrte. Aber hier überarbeiten sich beide. Feuerbach bricht vor der Staffelei zusammen, „Scheffel war zum Schatten geworden und konnte nicht mehr arbeiten“. Unzweifelhaft war dies krankhafte Überarbeiten in der Julihitze von Venedig selbst schon ein Symptom der Nervosität. Von jetzt ab hat Scheffel kein größeres Werk mehr vollendet, mit so viel Plänen zu romanhaften Darstellungen des Tizian, Heinrichs von Ofterdingen und anderer er sich auch trug. Er wurde schwer krank und litt von da ab an Anfällen von Trübsinn. Die günstige Aufnahme des Romans tröstet ihn nicht; als einen Akt der „Desperation“ sah er selbst die Reise nach Südfrankreich an. Viel fehlte nicht, er wäre so zerstört heimgekehrt wie einst Hölderlin. Angesichts der Großen Karthause fragt er sich, ob die Mönche so unrecht hätten: „in silentio et spe erit fortitudo vestra“ — hatte er selbst doch schon in den „Trompeter“ wie in den „Ekkehard“ Helden des Schweigens und das Lob der Stille verflochten. In München, wohin ihn (1856) nur die Einladung eines Freundes, nicht eine Berufung des Königs gezogen hatte, hält der Gast des Künstlerhofes es nur kurz aus; seine geliebte Schwester, die ihm das Haus führte, starb. Von da ab ist er „der Fremdling, der Unbehauste“. Kurze Zeit weilt er als Bibliothekar (1858—1859) in Donaueschingen, kaum länger in Eisenach, wo ihn die Gunst des Großherzogs und der durch Schwinds Fresken ihm eingegebene Plan des Wartburgromans nicht fesseln konnten; die Franzosenfurcht in Süddeutschland nimmt er (1859) wohl mehr zum Vorwand, um in das Vaterhaus zu flüchten. Hier hat er einen gelähmten und geistig zurückgebliebenen Bruder zu pflegen; aber plötzlich (November 1860) bricht bei ihm Verfolgungswahn aus, er will in ein Kloster der Provence, er wird schwer krank in Liestal in der Schweiz aufgefunden. Nach der Heilung bringen ihm taktlose Zeitungsnachrichten neue Aufregung. „Ein Tassoschicksal“, schrieb die Mutter; in der That: auch hier lag das Verhängnis mehr in dem kranken Wesen des Dichters als in den Umständen. Er taugte nicht mehr für die Welt. Der kurze

Traum eines Eheglücks führte zu rascher Trennung. Dann (seit 1872) in Radolfszell am Bodensee eine weltfremde, leicht verbauernde Existenz, zwischen die Erziehung des Sohnes und ärgerliche Prozesse geteilt. Die allgemeine Feier seines 50. Geburtstags machte ihn weniger froh über die Anerkennung als verstimmt über die Last der Antworten. Er war Deutschlands gelesenster Autor geworden; bis zu seinem Tode hatte der „Ekkehard“ etwa 90, „Gaudeamus“ etwa 50, der „Trompeter“ etwa 140 Ausgaben und Auflagen erlebt; man berechnete für seine sämtlichen Werke (eine Gesamtausgabe ist nie erschienen) 500000 Exemplare: „auf je 100 Deutsche entfällt ein Band Scheffel“. Seitdem hat der Absatz der Hauptwerke wohl abgenommen; aber gegenwärtig sollen „Trompeter“ und „Ekkehard“ allein es doch schon auf jene halbe Million gebracht haben. Aber vergebens sucht man nach einem Wort der Freude über so viel Wirkung, der Dankbarkeit, wie Geibel und Freiligrath sie ihrem Volke ausgesprochen haben. Verdrossen und verärgert, nicht in tragischer Größe wie Otto Ludwig, nicht einmal von den düsteren Fittichen eines melancholischen Geschicks überschattet wie Hölderlin und Lenau, ist er bald nach seinem 60. Geburtstage, den sein altes Heidelberg noch mit einer Beleuchtung der Schloßruine feierte, (9. April 1886) gestorben. Das Festlied zum Jubiläum unserer ältesten, schönsten und volkstümlichsten Hochschule war seit langer Zeit die erste rechte Dichtergabe des einst so Verschwenderischen gewesen und blieb die letzte; die Feier selbst hat er nicht mehr erlebt.

Tragik, wir wiederholen es, finden wir hier nur eben im Wesen des Mannes selbst, in seiner Nervosität, der die Gestalten der späteren Pläne in immer neuer Umformung zerrannen, aber auch und vor allem in jener Unfähigkeit, sich ganz hinzugeben. So wenig wie bei Keller eine herzerwärmende Lebensfreundschaft trotz vielen anwärmender Künstlerbrüderschaften; in dem Verhältnis zur Kritik der nämliche krittliche verdrießlich-humorlose Ton wie etwa bei Hamerling; selbst in politischen Dingen, so schöne Verse er auch darüber (und gewiß aus vollem Herzen) geschrieben hat, oft und zumal in den „Briefen an Schweizer Freunde“, die Frey (1898) herausgegeben hat, ein kleinlich gereizter Ton, der Weltfragen lediglich vom Standpunkt der persönlichen Bequemlichkeit gelöst sehen mochte. Immerfort ein ärgerliches „Laßt mich doch in Ruhe!“ — laßt mich doch in Ruhe, Freunde, Ruhm, Vaterland, Aufgaben;

laßt mich in Ruhe! Und wieder in dieser Ruhe eine nagende Unrast, ein Bedürfnis, sich zu schaffen zu machen, eine Unbehaglichkeit, die mit der rastlosen Strebsamkeit etwa eines Hebbel oder Ludwig nichts, aber auch gar nichts gemein hat.

Und woher dies alles? Ich glaube: weil Scheffel sein „Ideal" zu gut erreichte. Hätte er, wie Gottfried Keller, statt der romantischen Ungebundenheit, statt des freien Lebens in schöner Umgebung den solchen weichen Naturen so heilsamen Zwang zur Arbeit kennen gelernt — wir hätten mehr von ihm, er mehr vom Leben gehabt. Nicht grundlos schreibt er einmal an den Vogt der Wartburg: in Zukunft möchte er gebunden werden. Aber daß er jeder Nähe eines Zwangs furchtsam auswich, lag eben selbst wieder in seiner problematischen Natur.

Haben wir uns mit diesen Ausführungen, wie wir fürchten, mit unsern Lesern vielfach in Widerspruch gesetzt, so müssen wir sie leider noch stärker reizen. Wir müssen bekennen, daß wir den beiden Hauptwerken Scheffels nur einen vorübergehenden Wert zuzugestehen vermögen, dauernden aber den Produktionen, über die es jetzt Mode ist die Achseln zu zucken: den Gedichten und vor allem der „Bummelpoesie".

Der Trompeter von Säkkingen" (1854) gehört zu den Büchern, die die Popularität bei uns unpopulär gemacht haben. Schon die Illustrationen Anton von Werners sind nicht nach jedermanns Geschmack; aber nun ward der „Trompeter" auch noch komponiert, und alle Welt sang „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" — vielleicht das schwächste, jedenfalls das einzige ganz triviale Gedicht in dem ganzen Werk! Darüber vergaßen neuere Kritiker allmählich, was die älteren überschätzt hatten, überhaupt zu beachten. Der „Trompeter" ist seiner Anlage nach sehr wenig originell: der alte Schloßherr und sein reizendes Töchterlein, der Künstler als Bewerber, Kampf und Pflege im Schloß, Fahrt nach Italien und neue Begegnung, eingelegte Lieder — all das gehört zum alten Bestand der Romantik, und fast alle Hauptzüge finden sich in Wilhelm Hauffs „Lichtenstein". Wilhelm Hauff hat nach Prölß auch wirklich auf den jungen Dichter eingewirkt, neben ihm besonders der heimatliche Hebel und Daumers „Hafis"; ferner aber die in die Vorgeschichte der Eltern Scheffels reichenden Berichte von Säkkingen und den romantischen Zeiten des feudalen Mittelalters. Auf die Form hat vor allem Heines „Atta Troll" Einfluß geübt, auf die Ausführung

die herkömmliche Technik des „romantischen Epos“ mit seinen autobiographischen Momenten (wie in Werners Bericht über sein Rechtsstudium). Die Lieder erheben sich nicht allzu hoch über den Durchschnitt der damaligen Lyrik, wenigstens die der Liebenden, während die tiefere Reflexionsdichtung des Vaters und des stillen Manns ein wenig aus dem Stil des Ganzen herausfällt. Die üblichen Typen: der milde Kirchenfürst, der verfehlte Künstler als Folie des rechten, die gute alte Dame sind anspruchslos und anmutig hingezeichnet, und die Hauskapelle oder die mit ein paar Strichen hingeworfenen Figuren aus der Prozession in St. Peter übertreffen sogar das Übliche.

Vor allem aber: Scheffel war der geborene Erzähler für engere Kreise. Wie ihn Anton von Werner gezeichnet hat: mit lebhafter Bewegung der rechten Hand aus dem von der linken vor die Augen gehaltenen Buch vorlesend, so müssen wir ihn uns immer denken. So erwuchs er in den archaistischen Spielereien des „Engeren“, deren von Häusser eingeführte Art er für seine Episteln immer geliebt hat, zum Dichter. Daher diese unglaublich bequeme Verstechnik, deren Lässigkeit Mauthner köstlich mit seinem neuen Anfangsvers parodiert hat:

'ktober war's und gutes Weinjahr —

die sich aber ebenso zwanglos in die ernsteste Stimmung hineinzufinden weiß wie in die heiterste. Viel mehr als Jordan ist Scheffel auf das Vorlesen angelegt. Man fühlt sich bei ihm zu Hause; man ist der Gast eines liebenswürdigen Erzählers, der uns anspruchslos verträgt, was er von dem Trompeter und seinen Schicksalen weiß, ohne allzu viel Objektivität oder sonstige Kunststrenge; er macht sich's bequem, und wir fühlen uns behaglich. Diese Empfindung der Leichtigkeit war etwas wert in einer Zeit, da noch immer „Titänchen“ sich an allzu schweren Aufgaben zu verheben fortfuhren; aber freilich kam sie auch bedenklich dem Zeitgeschmack, dem Erholungsbedürfnis der müde gehetzten Zeitgenossen entgegen. Wie der sehr ernste Kampf der Hauensteiner zum fast harmlosen Rummel umgedichtet wird, das hat fast symbolische Bedeutung: die Zeit wollte eben Leichtes, wollte Lebensfreude, Mirza Schaffy; der Ernst durfte nur den Katern und den Höhlenmenschen zum wirksamen Kontrast beigelegt werden.

War hier Scheffels Erfolg sowohl in seiner Virtuosität wie auch in der Schwäche der Zeit begründet, so gereicht ein anderer Punkt

ihm ausschließlich zur Ehre. Nach all den blitzblauen oder kohlschwarzen oder einfach grauen Epen war dies endlich eins, das Farbe hatte, Lokalfarbe. Wie man von Heine sagen kann, er habe eigentlich immer Reisebilder gedichtet, so sind Scheffels Schriften eigentlich alle Reiseepisteln. Wer die „Reisebilder" (erschienen 1887) und die „Episteln" (erschienen 1892) liest, der wird rasch erkennen, wo vorzugsweise Scheffels Stärke lag. Auch er gehört zu den Landschaftszeichnern, die aus der jungdeutschen Reisewut allmählich hervorgewachsen waren: Ludwig Steub (1812—1888), Ferdinand Gregorovius (1821—1891), Moritz Hartmann (1821—1872), endlich als Nachzügler Heinrich Noë (1835—1897). Wie Gregorovius hat auch Scheffel das Bedürfnis, aus der ganz individuell erfaßten Landschaft Gestalten emporsteigen zu lassen — aber nicht sowohl historische Individuen, als vielmehr historisch-ethnologische Typen. So bildet sich ihm ein mit großer Bestimmtheit erfaßter Hintergrund: die Zustände in diesen katholischen Stiften unter den Nachwehen des großen Kriegs oder in dem Rom Innocenz' XI. (mit Salvator Rosa und Bernini als charakteristischen Exponenten — neben Carlo Dolce) sind ihm so deutlich wie Riehl die in den kleinen deutschen Fürstentümern, und daraus erwächst ihm die Haltung der Figuren, die Entwickelung der Fabel. Poetischer als bei Riehl wird die Behandlung aber nicht durch die Versform, sondern durch die poetische Einfühlung in die Landschaft. Mag die Beseelung der Flüsse von Hebel eingegeben sein — die Verkörperung der Waldeinsamkeit in dem stillen Mann bleibt eine glückliche Idee.

Mit „Ekkehard" (1857) steht es ähnlich. Als historischer Roman kann er weder mit Willibald Alexis noch mit den älteren Bänden der „Ahnen" auf eine Stufe gestellt werden, so weit er auch Dahn und Ebers hinter sich läßt — denn Scheffel war doch immer ein echter Dichter. Alle historischen Einzelheiten, besonders auch die mit störender Häufung angebrachten aus Scheffels Studium des alten deutschen Rechts, können den ungeheuren Anachronismus der Hauptfigur nicht erträglich machen. Auch Frau Hadwig hat gefährlich viel von der zerrissenen Dame der jungdeutschen Emancipationsromane. Mit welcher Fülle individueller Typen entwickelt sich dagegen das schwäbische Klosterleben, oder der Hunnenzug! Aus solchen Gesamtbildern die Einzelheiten herauszubilden, wie ein Archäolog aus einem halb verwitterten Relief die Linien einzeln herausliest, das ist Scheffels besondere Stärke. Und statt nun mit pedantischer Angst sich an die

Vorlage zu halten, entschuldigt der Verfasser mit heiterer Selbstironie alle Sünden wider die historische Treue durch die Beizeichnung einiger ganz frei ausgeführter humoristischer Gestalten: Gunzo, Spazzo, und die lieblichen Figuren Audifax und Hadumoth, die, wie die alte Hexe, fast symbolische Produkte dieser Natur und dieser Verhältnisse scheinen. Die Sprache schwankt zwischen absichtlich schwerfälligen Archaismen und ganz moderner Dreinsprache des modernen Erzählers; aber auch das giebt dem Buch jenen Charakter des behaglich ungezwungenen Vortrags, der gemütlich wohlthut, auch wo man ästhetische Bedenken hat. Als Gesamtbild bleibt der Ekkehard deshalb wertvoll, wenn auch der Held und sein Weltschmerz die innere Wahrheit der Jordanischen Nibelungen nicht allzu weit übertreffen.

Wie mittelalterlicher Weltschmerz ausgesehen haben mag, schildern drei kleine Einzelstudien. Das Thema zog ihn an — er flüchtete eben mit seiner eigenen Melancholie in zeitliche Ferne, wie er sie auf die Höhe der Berge trug. „Hugideo“ (1884) versetzt einen unglücklichen Liebhaber von heut, der die Marmorbüste seiner geliebten Römerin mit sich herumschleppt, in die summarisch aber glücklich geschilderte wogende Brandung, die die Völkerwanderung an eine einsame Rheinklippe schleudert. „Juniperus“ (1868), eigentlich als Episode für den großen Wartburgroman bestimmt, führt die Bewerbung zweier Jünglinge um eine Maid, Enttäuschung, Kampf und Sühne vor; die Jungfrau Rothraut ist leider wieder eine moderne Kokette, aber die „blöde Jugendeselei“ des Helden und der Narrenkampf sind meisterlich. Endlich die „Bergpsalmen“ (1860 geschrieben, 1870 erschienen) sind dem Bischof Sanct Wolfgang von Regensburg in den Mund gelegt, der sich von Mühe und Kampf seiner weltlichen Fürstenstellung in die Einsamkeit des Wolfgangsees flüchtete. Auch hier ist das historische Kolorit nicht eben ängstlich festgehalten, desto treuer aber das landschaftliche; in freien Rhythmen von großer Beweglichkeit weiß Scheffel die Empfindungen wiederzugeben, die Sturm und Sonnenschein, Ausfahrt und Heimkehr in dem vornehmen Siedler erwecken. Wie im Sonnenschein „der See erblüht“, das hätte freilich vor neunhundert Jahren kein Dichter so schildern, ja kein Beobachter so sehen können; man empfindet hier so recht deutlich, wie unsere Sinne sich geschärft haben. Die berühmten „scharfen Sinne der Naturvölker“ bemerken nur ein paar Dinge, auf die zu achten ihr ganzes Leben sie lehrt;

wüßten sie, was wir alles auf der Oberfläche des Wassers, im Spiel der Sonnenstrahlen, im Schnee und Staub sehen, sie würden uns für Zauberer halten.

Wie die „Bergpsalmen", die in ein paar Gedichten die Geschichte eines Einsiedlers geben, führt auch „Frau Aventiure" (1863) von der Erzählung zur Lyrik über. Es ist eine Sammlung von Liedern, die in dem großen Wartburgroman den einzelnen Sängern in den Mund gelegt werden sollten. Man kann kaum behaupten, daß sich Scheffel mit der Individualisierung große Mühe gegeben hätte: ein paar Citate und ein paar typische Züge genügen ihm, um Wolfram und Ofterdingen zu charakterisieren. Vortrefflich ist dagegen der Ton der fahrenden Leute getroffen; fühlte doch Scheffel selbst sich als ein solcher, „ohne Ruhe, ohne Stellung, mit unbefriedigtem Drang ins Weite", dem fahrenden Spielmann Jung-Werner nah verwandt. — Durch ihren düstern Ton heben sich ein paar maskierte Bekenntnisse ab: die politischen Klagelieder des Byzantiners Anastasios, der Groll verschmähter Liebe in den Gedichten des Magnus aus dem finstern Grunde. Im einzelnen enthalten die Gedichte viele Schönheiten und sind fast durchweg melodisch sehr reizvoll (obwohl keineswegs im alten Stil; die „Ausreise" Wolframs z. B. ist in jedem Takt modern, noch mehr der berühmte „Heini von Steier"). Aber dieser Scheffelisch-minnesingerische Kompromiß-Stil hat auf die Dauer etwas unerträglich Schwankendes, fast Unwahres; gerade von hier ist das Unheil unechtester „Butzenscheibenpoesie" zumeist ausgegangen.

Unheil hat auch „Gaudeamus" (1867) angestiftet. Dennoch halten wir diese Sammlung burschikoser Lieder für Scheffels bedeutendste, für seine einzige dauernde That.

Das deutsche Trinklied gehörte seit den Anakreontikern zum unentbehrlichen Bestand jedes Liederbuches; und in die Tradition des für eine heitere Tafel gedichteten Kneipliedes trat Scheffel schon ein, als er nur für den „Engeren", für den Heidelberger Freundeskreis dichtete. Nun hat aber das deutsche Trinklied gerade in seinen Blütezeiten allemal einen leise parodistischen Charakter getragen. Das Volkslied parodiert den Minneton: „Der liebste Buhle, den ich han, der ist mit Reifen bunden". Schiller beginnt sein „Punschlied" im pompösen Ton des philosophischen Lehrgedichtes:

Vier Elemente
Innig gesellt,

Bilden das Leben,
Bauen die Welt.

Scheffel, durch und durch ironisch, ja mehr als das: durchaus skeptisch angelegt, giebt der Kneipdichtung dies Element wieder, ohne das wenigstens eine ausgedehntere Pflege des Trinkliedes nur zu leicht einen unwahren, gezwungenen Charakter annimmt. Er läßt sich durch immer neue Anlässe immer neu zu dem stehenden Refrain „Ergo bibamus“ begeistern. Seine Kneiplieder sind ein großes Gelegenheitsgedicht. Der Wissensdünkel besonders jener Zeit ironisiert sich in ihnen. Da haben wir alles: Naturwissenschaft, Kulturgeschichte, historischen Roman und Lokaldichtung. Wie Scheffels unruhiger Geist das alles trieb, alles ohne Befriedigung, so setzt er es hier in Verse, um jedesmal mit seinem Gaudeamus! zu schließen. So betrachtet gewinnt die Sammlung als Ganzes wirklich ein aristophanisches Ansehen. Die Geologie, diese unbehagliche Wissenschaft, die immer gleich mit Jahrhunderttausenden bombardiert, hatte schon Kobell — den Scheffel auch citiert — und Sallet zu parodistischen Trinkliedern gereizt; nun aber erfahren wir, daß trotz all der ungeheueren Zeiträume es zu den Zeiten der Ichthyosauri „tout comme chez nous“ herging. Das ist der Grundton: die Unveränderlichkeit des Menschengeschlechtes:

Setz dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer was du bist.

Und noch ein anderes Faustcitat drängt sich auf: „Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.“ Nur die Historiker, meinte man, hätten mit den Naturforschern Schritt gehalten. Geologie! Paläontologie! („Der Granit“, „Der Ichthyosaurus“), Urgeschichte! („Der Pfahlmann“) Astronomie! („Der Komet“) Chemie! („Asphalt“) und Ackerbauchemie! („Guano“) — wie stolz sahen sie auf die „schwankenden Resultate der Geisteswissenschaften“ herab! Nur die Geschichtsforschung galt als exakt. Die historische Rechtsschule lehrte, wie die Rechtsbegriffe entstanden — „Pumpus von Perusia“ giebt eine abweichende Hypothese über den Ursprung des Darlehns. Auf Niebuhrs Forschungen gestützt hatte Macaulay (1842) seine „Lays of ancient Rome“ gedichtet: historische Balladen, die veranschaulichen sollten, wie die ältesten Geschichtsquellen eigentlich aussahen, — Scheffel schrieb dagegen im Ton von Schulze-Delitzsch'

„Hussiten vor Naumburg“ sein lustiges Studentenlied „Als die Römer frech geworden“. Direkte Parodie ist freilich gerade bei diesen Gedichten selten anzunehmen, während sie bei anderen maßgebend war: die „Letzte Hose“ parodiert das irische Volkslied von der „Letzten Rose“; bekannte viel citierte Wendungen aus Herder oder Heine werden scherzhaft verwandt. Aber diese Einzelanspielungen treten doch weit zurück hinter jenem Charakter einer allgemeinen Ironisierung der Wissenschaft, die (wie Gottfried Keller im „Grünen Heinrich“ sich gleich spöttisch ausdrückt) „wie gewöhnlich den bisher denkbar höchsten Stand soeben erstiegen hatte“. Und von diesem Standpunkt aus wollen auch die „historischen Romane“ und „historischen Novellen“ in „Gaudeamus“ betrachtet sein: das übermütige Lied „Am Grenzwall“ bildet gewissermaßen ein Satyrspiel zu der (späteren) Tragödie „Hugideo“, die Mönchslieder („Des Klosterkellermeisters Sommermorgenklaggesang“, „Die Maulbronner Fuge“) ergänzen den „Ekkehard“ und das Musikantenstücklein „Die Schweden in Rippoldsau“ den „Trompeter von Säkkingen“. Gerade die diskrete Mischung von Ernst und Scherz giebt den besten Dichtungen Scheffels ihren eigenen Reiz. Karl Lachmann und seine Schüler (denen Scheffels Lehrer Holtzmann überdies feindlich gegenüberstand) suchen die Urform der epischen Volkslieder zu ermitteln, deren allgemeinen Typus Niebuhr, wie erwähnt, festgestellt hatte: das „Hildebrandslied“ Scheffels drückt neben dem Spaß zugleich ernsthaften Zweifel an der Möglichkeit dieses Unterfangens aus. Und so ist der „Rodenstein“ gewissermaßen eine Verkörperung dieser Skepsis. Wie die Reiseepisteln und die in „Gaudeamus“ hübsch vertretenen Reisegedichte („Abschied von Olevano“, „Der Hut im Meer“, „Graziella“, „Der Aggstein“; der schwache „Grindwalfang“ stammt noch von der skandinavischen Reise mit Welcker) Erlebnis und Dichtung mischen, so wird hier aus den Ruinen der Burg Rodenstein, die er 1857 besuchte, und den Sagen von dort umgehenden Gespenstern und höllischem Spuk ein ganzer Roman aufgebaut: der des trinkenden Heros. So ward der Burgherr, der über Pfarrerzorn und Philisterschwächlichkeit siegt, ein verkörperter Protest gegen die Kopfhängerei. Und Perkeo lehrt die Weisheit derer, die die überkluge Philisterwelt Narren schilt und das frische Wanderlied („Wohlauf, die Luft geht frisch und rein“) zieht ein zweifelhaft Gesicht zu der frommen Weltflucht des Einsiedlers (wobei wir wieder an Klosterscenen aus dem „Ekke-

tönt das Ganze zu einer durchgebildeten ..., und wer sich dagegen empört, sollte Jean ...essen: „Es kommt alles darauf an, daß man ... Ernst."

... sind diese Gedichte vielfach kleine Meister... ...vollen Aufbau etwa des „Schwarzen Wal... ...meisten Balladenlärmer lernen. Heines groteske ...lich nachgeahmt:

> O Quintili, armer Feldherr —
> Dachtest du, daß so die Welt wär'?

...anschaulichung von Spuk und Unmöglichkeiten, in ... von Fossilien und Urkunden entwickelt Scheffel eine ...alität, und ein Vers wie dieser:

> Hemdärmelig ein Geist steht am Maste —

...haupt durchweg glänzenden „Enderle von Ketsch" sollte ...wegen allein genügen, um seinen Dichter unsterblich ... Friedrich der Große meinte, der zweite Vers der ... — den Voltaire einem anderen Epiker gestohlen hatte — ... die ganze Ilias auf; uns scheint solch ein Vers, der ... kräftige Anschauung und seine diskrete Ironie in der ...fenz beisammen hat, recht viele gereimte Schauergeschichten ...wiegen.

Kaum mag man noch bedauern, daß diese „Bummelpoesie" viel von Scheffels poetischer Kraft aufgezehrt hat. Als Ganzes ... eben die Lieder des „Gaudeamus" viel mehr als eine Liedersammlung: ein lebendiger Ausdruck einer starken Zeitströmung, ein Denkmal des beginnenden Zweifels an der von Karl Vogt und Ludwig Büchner, Wilhelm Jordan und Gustav Freytag so zuversichtlich behaupteten Unfehlbarkeit der Wissenschaft, ein Triumph der echten Ironie, die in einer Epoche epigonenhafter Grübelei fröhlich ruft: „primum vivere, deinde philosophari!"

Freilich — der Standpunkt war gefährlich. Die Skepsis zwar hat nur den Dichter selbst geschädigt, als sie von heiterem Zweifel zu finsterer Negation umschlug. Aber der leichte Ton, das „Bummelige" hat Unheil genug gestiftet. Wie man Heine seine Freiheiten absah, ohne seine Feinheiten zu lernen, so mußte Heyse in einer Epistel an Geibel klagen:

> Der Freund, der liedesmächtig, stark und zart,
> Zur Urständ' half dem edlen Ekkehard,

Wohl ahnt' er nicht, daß er heraufbeschwor
Den reim- und meistersingerlichen Chor.
Ein Narr macht mehre, Freund. Doch gieb nur Acht,
Wie viele Thoren erst ein Weiser macht!
Der Maskentrödel, guter alter Zeit
Entlehnt, birgt nun moderne Nichtigkeit.
Da schleift und stelzt ein blöder Mummenschanz,
Ein Landsknechtminnespiel und „Gowenanz"
Mit Hei! und Ha! und Phrasenspuk verbrämt,
Der totem Kunstgebrauch sich anbequemt.
O wie den Herrn, die nichts zu sagen hatten,
Die fremde Schnörkelrede kam zu statten,
Und wie der Zeit, die nicht zu eignem Stil
Den Mut erschwang, die Äfferei gefiel!

Die scharfen Worte richten sich zunächst gegen Julius Wolff (geb. 1834) aus Quedlinburg, der in der That in der Technik wie in der Popularität der nächste Erbe Scheffels ist. Wolff, der den ganzen Feldzug von 1870 mitgemacht hat, ließ zunächst Gedichte erscheinen („Aus dem Felde" 1871), dann sein erstes Versepos: „Till Eulenspiegel redivivus" (1874). Julian Schmidt besprach es wohlwollend — wie denn der „grimme Julian Schmidt" viel mehr junge Talente ermuthigt hat als der „sanfte Karl Frenzel" — und fand sich durch den ganzen Ton außer an Scheffel auch an Eichendorff erinnert. „Dazu kommt ein volles gesättigtes Naturgefühl, ein begeistertes Auge für das Eigentümliche der Landschaft. Einzelne gemütliche Genrebilder, z. B. die Kneipe unter der wilden Weinlaube, haben in ihren Umrissen geradezu etwas Goethesches." Er hob auch den realistischen Fortschritt hervor, daß der fahrende Spielmann jetzt die Weinsorten genau unterscheide, wo man sich in der Zeit unserer alten Romantik damit begnügte, „den goldenen Wein in grünen Römern im allgemeinen zu besingen"; hierin aber ist Wolff nur Schüler Roquettes. Aber Julian Schmidt vermißte auch schon hier Menschen in den Kostümen. Das ward dann immer schlimmer. Der „Rattenfänger von Hameln" (1875) und „Der wilde Jäger" (1877) — Wolffs bestes Werk — versuchten wenigstens noch, gewisse Typen kräftig herauszubringen, den Vaganten, den Ratsherrn, den Pfaffen, den Schloßherrn; aber im „Tannhäuser" (1880) ging die Zeichnung ganz über dem glatten Klang verloren. Es folgten dann noch andere Romanzen („Lurlei" 1886) und historische Romane, denen nun auch Wolffs große Fähigkeit leicht [illegible]er, wenn auch nie individueller und nie individualisierender

Versgebung nicht zu gute kam („Der Sülfmeister“ 1883, „Der Raugraf“ 1884, „Das schwarze Weib“ 1894). — Der zweite Haupterbe Scheffels ist Rudolf Baumbach (geb. 1842) aus Kranichfeld im Herzogtum Sachsen-Meiningen. Er hat Naturwissenschaft studiert und als eifriges Mitglied des Alpenvereins ein „Gaudeamus für Bergsteiger“ unter dem Titel „Enzian“ mit seinen Beiträgen unterstützt; dabei wurde er als lyrisch-humoristisches Talent entdeckt, und nun läßt er jedes Jahr ein niedliches Bändchen erscheinen, das in hübscher Ausstattung gern verschenkt wird („Zlatorog“, eine Alpensage 1877, „Sommermärchen“ 1881, „Spielmannslieder“ 1881). Baumbach hat mehr Eigenart als Wolff: die liebevolle Versenkung in Einzelheiten der Alpenwelt kommt seinen Liedern zu gut, auch ein gewisser lehrhafter Zug giebt den allzu flüssigen Verslein etwas Halt.

Nicht Scheffel und der „Ekkehard“ und die Lieder des „Gaudeamus“ allein, sondern die ganze historisch-politische Dichtung, zu deren Epigonen eigentlich Scheffel schon selbst gehört, hat die berüchtigte Invasion des „historischen Romans“ in seiner Entartung verschuldet. Es kam eine Richtung auf, der die Äußerlichkeiten alles waren, eine leere Meiningerei in echten Kostümen, aber ohne lebendige Talente. Am äußerlichsten faßte den historischen Roman sein talentvollster Vertreter auf: Georg Ebers (1837—1898) aus Berlin. Er kam fast zufällig in diese Übung: der gelehrte Ägyptolog (1865 Privatdocent in Jena, 1870 Professor in Leipzig bis 1889; seitdem im Ruhestand in München und Tutzing) wollte dem Publikum ein populäres Bild der Zustände im alten Ägypten geben, wie etwa früher schon der Franzose Barthélémy (1716 bis 1795: „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce“ 1758) oder Goethes „Ubique“, der gelehrte Böttiger (1760—1835) und andere in Romanform Hellas und Rom geschildert hatten. So entstand das Buch „Eine ägyptische Königstochter“ (1864). Dauernde Probleme, die wirklich in Ägypten auch eine große Rolle gespielt hatten, wie der Kampf zwischen Königs- und Priestertum, waren geschickt hineingezogen, um eine merkwürdige, unbekannte Welt uns geistig anzunähern. „Uarda“ (1877) zeigte in stilistischer Hinsicht, „Homo sum“ (1878), aus dem altchristlichen Ägypten, in psychologischer entschiedene Fortschritte. Der Jubel war groß, und Berlins maßgebender Kritiker, Karl Frenzel, kompromittierte sich unverlöschlich, indem er Ebers' geschickten Requisitenroman mit Flauberts düster-

großartigem Kulturgemälde „Salammbô“ verglich. Seitdem ging es mit Ebers, wie mit Julius Wolff und mit Felix Dahn: er fehlte auf keinem Weihnachtstische mit seinem neuen Buch („Die Schwestern“ 1880, „Der Kaiser“ 1881, „Serapis“ 1885, „Kleopatra“ 1894, „Arachne“ 1895 u. s. w.), übertrug die archäologische Ausstattungskunst bald auch auf das stilvolle Mittelalter der Prachtmöbelzeit („Die Frau Burgemeisterin“ 1882, „Die Gred“ 1889, „Im Schmiedefeuer“ 1894, „Barbara Blomberg“ 1896), „erholte sich“ dazwischen, indem er „bloß eine Novelle“ schrieb („Eine Frage“ 1881), und vervollständigte sein mit peinlichster Regelmäßigkeit erledigtes Lebenswerk an historischen Romanen durch den historischen Roman des eigenen Lebens („Die Geschichte meines Lebens“ 1892). Auch Märchen kamen dazu (1891); Gedichte glücklicherweise nicht. Felix Dahn (geb. 1834) aus München, der unermüdlich schreibende Jurist, Historiker, Balladen- und Schauspieldichter, hatte sehr viel weniger künstlerische Anlage einzusetzen; aber das Pathos eines feurigen Patriotismus bringt in seine mißlungensten Produkte eine Wärme, die in den „Schwestern“ oder dem „Kaiser“ niemand finden wird. Sein berühmtester Roman, der endlose „Kampf um Rom“ (1876), ist nur eine neue Verkleidung des unsterblichen litterarischen Ahasver, des alten Abenteuerromans: „Der ganze Romanapparat“, sagt Scherer, „mit unterirdischen Gängen, vergrabenen Schätzen, nächtlichen Verschwörungen, Verwechslungen, Behorchungen — es kommt alles vor, und man ist fast verwundert, keiner Zauberei und keiner Geistererscheinung zu begegnen.“ Im Mittelpunkt Cethegus, der schlaue Römer, der Jesuit von Sue und Jordan, diesmal in der Zeit des Justinian ein patrizischer Konsular, zugleich „ein Byronscher Held mit ausgebrannter Brust“; um ihn Typen und Requisiten in neuester Technik angehäuft. Erhält aber hier wenigstens ein gewisses robustes Heranschleppen bewährter Situationen in Spannung, so sind die kleinen Romane aus der Völkerwanderung (1882—1890, 7 Bände; darunter „Bissula“ 1883) gar arg, und vollends jene Stückchen, in denen der Autor, in urgermanische Felle gehüllt, seine modernsten Antworten auf alte Fragen giebt („Sind Götter?“ 1874, „Odhins Trost“ 1880). Auch Adolf Hausrath (geb. 1837 zu Karlsruhe), Professor der Theologie in Heidelberg, der gelehrte Verfasser einer „Neutestamentlichen Zeitgeschichte“, stellte in seiner „Klytia“ (1883) den bekannten rührigen

und mächtigen Jesuiten als Hauptintriguanten in die Mitte. Hausrath, der unter dem Namen „George Taylor“ schrieb, hat hier den Vorteil, aus gründlicher lebendiger Kenntnis der religiösen Umtriebe in der Zeit nach der Reformation und mit lokaler Anknüpfung (an den Heidelberger Schloßbau) zu schreiben, während er sonst, wie die meisten anderen, nur aus zusammengesuchten Steinen ein Mosaikbild zusammenlegt („Antinous“ 1881, „Jetta“ 1884). Vielseitige Arbeiten zur Geschichte der Weltlitteratur (1888), der neueren europäischen Litteratur (1882—85) und speciell der neueren deutschen Dichtung (1886) führten Adolf Stern (geb. 1835 in Leipzig) zu erfolgreichen Romanen („Die letzten Humanisten“ 1880, „Camoens“ 1887) und Novellen (in Auswahl erschienen 1897) von historischem Kolorit und leicht lyrischer Färbung. Ähnliches gilt von Ernst Eckstein (geb. 1845 in Gießen), einem vielgereisten und vielgeübten, wenn auch etwas flachen Talent; von der humoristischen Erzählung („Schach der Königin“ 1870) und der Humoreske („Ein Besuch im Carcer“ 1875) ist auch er zum historischen Roman übergegangen („Die Claudier“ 1881, „Aphrodite“ 1885 u. a.), nicht ohne Erfolg. Aber so recht zu Hause ist er doch nur in der Plauderei und in polyglotten Versspielen („Lyra germano-latina“ 1894: deutsche Gedichte von Goethe, Lenau u. a. im Versmaß der Originale ins Latein übertragen) — eine Spielerei, deren Verwandtschaft mit Scheffels anachronistischen Gedichten auf der Hand liegt. August Sperl erwählte sich das deutsch-böhmische Grenzgebiet zur Specialität („Die Fahrt nach der alten Urkunde“, „Die Söhne des Herrn Budowoj“ 1897), Gregor Samarow aber (eigentlich Oskar Meding, geb. 1828) aus Königsberg überbot alle Konkurrenz durch unheimliche Fruchtbarkeit im „historischen Zeitroman“.

Fast all diese Bücher gehören in die Litteraturgeschichte nur als Symptome, nicht als Leistungen. Das Gleiche gilt auch von der breiten Flut der eigentlichen Ermattungs- und Erholungspoesie. Sie stammt nicht wie die Poesie Johann Georg Fischers, Waldaus, Meißners, Linggs aus einer einzelnen Richtung des vorigen Jahrzehnts — die gesamte Wirkung jener Epoche spiegelt sich in ihr ab. Die Ermüdung, die wir als Kennzeichen der Zeit nach 1848 beschrieben, findet in ihr direkten Ausdruck. Nur keine Anstrengung, keine geistreiche Unterhaltung, keine historischen Studien und Nutzanwendungen, keine politische Tendenz, auch keine künstliche Form:

Rekonvalescentenlitteratur wird gewünscht — und gereicht. Nicht daß alle Autoren, die hierher zu rechnen sind, gerade auf dies Verlangen des Publikums spekuliert hätten — sie wollten zunächst nur die eigene Abspannung heilen. Aber die Spekulanten blieben freilich so wenig aus wie beim historischen Roman.

Zunächst ist hier an die Fortdauer jener anspruchslosen Unterhaltungslitteratur zu erinnern, die schon viel früher eingesetzt, ja eigentlich nie ganz aufgehört hatte: Friedrich Gerstäcker (1816—1872) und Friedrich Wilhelm Hackländer (1816—1877) aus Burtscheid bei Aachen („Europäisches Sklavenleben" 1854) als Haupttypen, aber auch Theodor Mügge (1806—1861: „Afraja" 1854, „Erich Randal" 1856), Otto Müller (1816—1894: „Charlotte Ackermann" 1854, „Der Stadtschultheiß von Frankfurt" 1856) und andere mehr. Aber bei ihnen tritt noch nicht das eigentlich Reconvalescentenhafte hervor; das kommt erst mit der gesuchten Vermeidung jeder, auch der leisesten Aufregung und Anstrengung.

Bezeichnend ist nun vor allem der Umstand, daß diese scheue Erholungslitteratur gerade von den Jungen vertreten wird. Sonst sind doch gerade diese die „Titanen", und wer bis zu fünfundzwanzig Jahren keine Welt zertrümmert hat, wird schwerlich ein großer Baumeister werden. Anders ist es jetzt. Als den „wahren Repräsentanten jener ‚Neuen Menschen', die aus der trüben Flut des ‚tollen Jahres' emporgetaucht sind und die sich nun außerordentlich schön und außerordentlich klug vorkommen, bloß weil sie die Narben und Wunden nicht tragen, die die Älteren entstellen, und weil sie die Thorheiten nicht begangen, unter deren Folgen sie zu leiden haben", bezeichnet der gescheite Robert Prutz (1859) Otto Roquette (1824—1896) aus Krotoschin in der Provinz Posen. Und den großen, einzigen, ja verhängnisvollen Erfolg dieses liebenswürdigen Poeten, das Gedicht „Waldmeisters Brautfahrt" (1851) findet er gerade durch diese „abstrakte Jugendlichkeit" ausgezeichnet. Man beachte den gut gewählten Ausdruck „abstrakte Jugendlichkeit": es ist in der That eine von allen konkreten Fragen und den meisten konkreten Dingen mit instinktiver Scheu schweigende Art, von allem Kampf des Tages entfernt, „weltfern, weit, weit dahinten"; ich möchte sagen, es ist mehr eine mädchenhafte als eine männliche Jugendlichkeit. Und eben darum hat der Dichter sich auch nicht entwickelt. Er schrieb aus fröhlicher Seele die Geschichte

von der Brautfahrt des Prinzen Waldmeister zur Prinzessin Rebenblüte — eine Ausmalung volkstümlicher Beseelung, wie sie knapper, humoristischer z. B. Burns in „Hans Gerstenkorn“ gegeben. Der Erfolg war verdient — aber er war zu groß.

So unaufhörlich er produzierte, Dramen, Romane, Erzählungen in Versen — er blieb, wie Bodenstedt, für das Publikum der Autor eines Buches, und scherzhaft-klagend erzählt er es selbst, wie man ihn immer wieder mit Waldmeister und Maibowle feierte trotz „Gevatter Tod“ (1873) und dem „Buchstabierbuch der Leidenschaft“ (1878). Und, wie bei Mirza Schaffy, hatte auch hier die Welt im Grunde recht. Wohl darf Fulda anerkennen, daß Roquette über den „Waldmeister“ innerlich hinauswuchs und sich zu ernsteren Zielen durchrang — aber es zeigte sich doch bei all seinem unermüdeten Streben nur, daß sein Talent voll nur zu jener leichten Produktion ausgereicht hatte. Nur ein Werk hat noch Bedeutung, und das hat auch Beachtung gefunden: die Lebensgeschichte „Siebzig Jahre“ (1893). Aus diesem liebenswürdigen Buch lernen wir das Beste kennen, was jene Zeit besaß: die ruhige Lebenstapferkeit, den unverdrossenen Lebensmut. Mit welch sieghaftem Humor kämpfte sich ein Ludwig Pietsch (geb. 1824 in Danzig: „Wie ich Schriftsteller geworden bin“ 1892, 1896) durch alle Bedrängnis durch! Sie ließen sich dadurch weder die Lebensfreude zerstören, noch das Wohlwollen. Darin liegt die Größe dieser sonst nicht eben großen Generation.

Die gleiche Entwickelung oder doch Ausbildung vom Rhein- und Weindichter zum eifrigen Produzenten von Dramen und historischen Romanen wie Roquette, der typische Dichter dieser Reihe, zeigt der ältere Wolfgang Müller von Königswinter (1816—1873), der seinerseits durch den heiteren Malerdichter Robert Reinick (1805—1852) aus Danzig („Liederbuch eines Malers“ 1837—1844) angeregt war. Und ganz ähnlich ging Gustav zu Putlitz (1821—1890) aus Retzien in der Westprignitz von der Märchendichtung („Was sich der Wald erzählt“ 1850) zu größeren, aber erfolgärmeren Leistungen über, nur daß er statt des historischen Romans das historische Drama („Das Testament des Großen Kurfürsten“ 1858) bevorzugte. Als Putlitz seinen Erstling zum Verleger brachte, meinte der: „Aber Märchen! In dieser Zeit, in der man nichts liest, als politische Blätter und Broschüren!“ So erzählt der Dichter selbst, der, wie Roquette ein

rechter Vertreter der Herzensgüte dieser Generation, in einem autobiographischen Buch („Mein Heim". Erinnerungen aus Kindheit und Jugend" 1885) sein bestes Werk hinterlassen hat. Das war 1848. Seitdem aber haben Roquette und Putlitz das Märchen so in die Mode gebracht, daß die einsichtsvollsten Kritiker der Epoche, der liberale Prutz und der feudale Sternberg, ganz einig sind in ihrem Entsetzen über diese Modemärchen. Wahrhaft unsittlich nennt Sternberg diese „Kundgebungen der Bonnen", und lieber wollte er ein junges Mädchen bei einem freien Produkt des 18. Jahrhunderts ertappen als bei dem „Was sich der Wald erzählt". Noch das beste Produkt dieser Strömung, die alle Schwächen der Andersenschen Märchen ohne ihre Vorzüge, Phantasie und Kunst des Aufbaus, besaß, ist „Prinzeß Ilse" (1850) von Marie Petersen (gest. 1859) aus Frankfurt a. O. Man erschrickt, wenn sie sich in der Einleitung auf Kaulbachs Bild des „Märchens" im Neuen Museum zu Berlin bezieht und ihn dabei „den größten Meister dieses Jahrhunderts und vieler Jahrhunderte" nennt; nachher ist aber die Verkörperung des Harzflüßchens viel anmutiger, viel weniger künstlich als man danach befürchten sollte. Wie die Ilse auf dem Mühlrad steht und sich das Schaummützchen aufstülpt, wie sie die Kinder wäscht und badet, oder wie die Erdbeerblüte errötet, das ist recht hübsch und hilft über die Vorträge fort, die der Tannenbaum über die Kultur hält. — Mißlungen sind vor allem eigentliche Nachahmungen Roquettes wie „der Majestäten Felsenbier und Rheinwein lustige Kriegshistorie" (1853) von Julius Rodenberg (geboren 1831) aus Rodenberg in Kurhessen. Vielleicht war es aber gerade kein übles Zeichen, daß dieser Jugendversuch des „jungen frischen Liedermunds", wie Freiligrath ihn nannte, mißglückte; denn eben daß das „abstrakte Wonnegefühl der Jugend" bei Rodenberg nicht so alleinherrschend auftritt wie bei Roquette, machte zwar seine ersten Veröffentlichungen schwächer, ihn selbst aber entwickelungsfähiger. Rodenberg, der schon als Primaner Sonette „Für Schleswig-Holstein" (1850—1851) veröffentlicht hatte und später, gleichzeitig mit Theodor Fontane, das romantische Großbritannien für das deutsche Publikum entdeckte („Ein Herbst in Wales" 1858, „Die Insel der Heiligen": Irland 1860, „Tag und Nacht in London" 1862), bildete sich trotz jenen allzu frühreifen Anfängen zu einem trefflichen Schilderer der neuen deutschen Großstadt heraus („Bilder aus dem Berliner Leben" seit 1885 „Klostermanns Grund-

stück" 1891), nachdem er vorher, wieder auf Fontanes (und Alexis') Pfaden, einen historischen Roman aus Berlins Vergangenheit geschrieben hatte („Die Grandidiers" 1879). Gerade der Nichtberliner hat sich in das Leben der kleinen Leute, die Verschiedenheiten der Stadtteile und Straßen, die nur der liebevollen Aufmerksamkeit aufgehen, die Beziehungen zwischen berühmten Personen und ihren Heimstätten versenkt; für Wien, München, Stuttgart thaten es Eingeborene. Immerhin bleibt etwas von dem alten Charakter jener Generation, wenn Rodenberg die vielberufene „Poesie der Großstadt" vermeidet, den berauschenden Gesamtchorus überhört und nur den einzelnen Stimmen, der Psychologie der Kaiser-Wilhelmstraße und der Ethnologie der „frühen Leute" sich hingiebt. Jene wetterfeste Heiterkeit, die an Roquette, Pietsch und manchem ihrer Altersgenossen erfreut, eignet auch dem jüngeren Rodenberg; und das Wohlwollen gegen jüngere Talente, das sie alle auszeichnet, hat nicht wenig dazu beigetragen, seine „Deutsche Rundschau" (seit 1874) zur führenden deutschen Revue zu machen. Neben Gottfried Keller, Theodor Storm, C. F. Meyer, Luise von François, neben Hermann Grimm, Wilhelm Scherer, Helmholtz, du Bois Reymond fanden hier aufblühende Talente wie Helene Böhlau oder Anselm Heine eine von dem ganzen gebildeten Deutschland beachtete Bühne. Freilich setzt die „Rundschau" als Gesamterscheinung die Bedingungen der siebziger Jahre voraus.

Natürlich hat nicht gerade jeder, der in die von Roquette typisch vertretene Reihe gehört, mit einer Märchendichtung angefangen. Ganz und gar hierher gehört so auch Hermann Allmers (geboren 1821) aus Rechtenfleth bei Bremen, „auf einem freien Friesenhofe, der schon länger als 500 Jahre sich im Besitz seiner Familie forterbte", Abkömmling alter friesischer Häuptlinge. Nach allen Berichten muß die bezaubernde Liebenswürdigkeit des Mannes an seinen Erfolgen und an seiner (wenn auch lokal begrenzten) Volkstümlichkeit mehr Anteil haben als die mit leichter Grazie hingeschriebenen Bücher („Marschenbuch" 1857, „Dichtungen" 1860, 1878, „Römische Schlendertage" 1869). Die heitere Reiselust, die warme Teilnahme an öffentlichen Bestrebungen aller Art (besonders an der Hebung der öffentlichen Kunstpflege und des Kunstgesanges), die mit Toleranz vereinte Aufklärung seines Auftretens wirkt gewinnend und hält fest. Es sind nicht umsonst in dieser Zeit so viel Junggesellen unter den Autoren; wie Roquette gehört auch

Allmers dazu. Es giebt eine andere Junggesellengruppe, die zu ernst zum Heiraten war: Gottfried Keller, Ferdinand Kürnberger, Heinrich Leuthold, Rudolf Lindau, aber im allgemeinen ist der Dichter dieser Generation zum freundlichen Onkel geboren, wie ihn etwa Ernst Wichert (geboren 1831) aus Insterburg, ebenfalls der Autor zahlreicher patriotischer Dramen und Romane („Die gnädige Frau von Paretz“ 1877, „Heinrich von Plauen“ 1881 „Der große Kurfürst in Preußen“ 1886, „Aus eigenem Recht“ 1893, „Marienburg“ 1895) und besserer Lustspiele („Ein Schritt vom Wege“ 1873) in seinem „Herrn Pathen“ geschildert hat. Bei aller freundlichen Anteilnahme eine Schwäche, ja eine Unfähigkeit intensiven Miterlebens, die ganz natürlich gern historische Ferne oder Märchenluft sucht, um mit ihrer ungenügenden Realität weniger aufzufallen; bei allem ernsten Streben ein gewisser Dilettantismus des inneren Erlebnisses, der der tiefsten Erregung scheu ausweicht; aber auch bei all diesen Bedenklichkeiten eine goldene Ader echter Menschenliebe, die sich scheut, ihren Menschen und ihren Lesern, aber auch ihren Mitgenossen allzu wehe zu thun!

Diesen allgemeinen Charakter trägt auch die Erbauungspoesie der Zeit. Der liebenswürdige Karl Gerok (1815—1890) aus Vaihingen reimt eine Anzahl vorher bestimmter Themen (in den „Palmblättern“ 1857, 1878: „Heilige Worte, Zeiten, Berge, Wasser“) mit milder Ergriffenheit, doch ohne je feurig oder hinreißend zu wirken; und eben deshalb fand er so lebhaften Anklang in der matten, aber liebevoll sanften Zeit. Besser stand dieser Ton der eigentlichen Jugendlitteratur, in der es deshalb Ottilie Wildermuth (1817—1877) aus Rothenburg am Neckar mit ihren (seit 1852 veröffentlichten) zahlreichen Erzählungen zu verdienter Beliebtheit brachte, während Clementine Helm (1825—1897) aus Delitzsch in der Provinz Sachsen die naheliegende Gefahr affektierter Sentimentalität („Backfischchens Leiden und Freuden“ 1862, „Prinzeßchen Eva“ 1874) nicht so gut zu vermeiden wußte wie die treuherzige Schwäbin.

Man sprach nach der Revolution nicht übel von „Fanatikern der Ruhe“. Man könnte ebenso sagen, daß die Scheu vor der Erregung bei einigen Autoren einen aufgeregten Charakter annahm. Ludwig Eichrodt (1827—1892), ein Ministersohn aus Durlach, Scheffels Jugendfreund und wie dieser nach vielseitig dilettierendem Studium praktischer Jurist, wurde vor und eigentlich auch über

Wilhelm Busch zum Klassiker des „höheren Blödsinns". Auch das Wort stammt, soviel ich weiß, aus dieser Epoche und bezeichnet nicht übel einen gewissen gewollten Stumpfsinn, der sich jenseits von Sinn und Unsinn behagt und sich in Eichrodts „Hortus deliciarum" (1876) schier zu breit macht. Zuweilen hat er aber das Behagen des Philisters an einem wenig anstrengenden Genuß der Poesie so glücklich geschildert, daß die Parodie symptomatische Bedeutung erhält, so in „Biedermeiers großer Litteraturballade" oder dem „Hymnus auf Goethe":

> Bettina, die so kindlich,
> Sprach ihn als Freundin an,
> Auch sagt er manches mündlich
> Dem treuen Eckermann . . .

Auch die hervorragendsten Blüten des „höheren Blödsinns" in unsern Kommersbüchern und in Sammlungen wie den bekannten „Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten" („In der großen Seestadt Leipzig war ne große Wassersnot", „In Berlin, der großen Residenze") gehören wohl diesem Jahrzehnt an.

Bezeichnet aber dieser Ton das äußerste Maß der Entfernung von Ernst und Anstrengung, so war doch darin so wenig wie in Scheffels Ironie ein gewisser Galgenhumor zu verkennen. Die Extreme berühren sich. Vor den Enttäuschungen dieser eben erst so leidenschaftlich angesungenen Welt, vor den Schmerzen des so glühend gefeierten Lebens flohen die einen in oberflächliche Heiterkeit, die andern in einsame Schwermut. Neben dem tollen Humor die wilde Verzweiflung — wie oft hat sich das in einer Brust gezeigt! Der Dichter des Malvolio war auch der des Timon, und bei uns sind Gryphius und Lenau nicht die einzigen, bei denen die düsterste Nachtstimmung mit wildem Gelächter wechselt. Auch die Männer des Jahrzehnts 1850—1860 kannten dies Nebeneinander. Sie besitzen neben Scheffel und Eichrodt die tiefen Pessimisten Hieronymus Lorm und Dranmor — sie besitzen Wilhelm Raabe, den pessimistischen Humoristen.

Wie stark Schopenhauer eben jetzt zu wirken begann, dafür ist Spielhagen ein lebendiges Zeugnis. Aber auch ohne die „Parerga" (1850) hätte diese Zeit Pessimismus erzeugen müssen. Solitaire, der schon im vorigen Jahrzehnt hervortrat, gehört wohl mit dem größten Teil seiner Schriften hierher; aber dem wilden Einsamen fehlt das Epigonenhafte. Seine Kraft, seine Wut, seine Glut hat

niemand von den Neuen der Zeit nach der Revolution. Auch Hieronymus Lorm (geb. 1821) aus Nikolsburg in Mähren besitzt sie nicht; aber dafür nennt er sein eigen, was jenem ganz fehlte: seltene Formvollendung. Der kränkliche mährische Jude wurde vom furchtbarsten Unglück verfolgt: seit dem fünfzehnten Jahre war er taub und beinahe blind, später überdies gelähmt, so daß er nur durch eine Zeichensprache, durch Taktieren auf einem Lederriemen um das Handgelenk, mit der Außenwelt verkehren kann. Bei dieser grauenhaften Prüfung bewährte der Schwager Berthold Auerbachs glänzender als irgend ein anderer jene Tapferkeit, die die Zeit brauchte, damit man überhaupt nicht ganz unterging. Eifrig bildete er sich fort und hat auch noch gegen Nietzsche Stellung genommen; er ward ein Kritiker von Ruf, er ward ein glücklicher Familienvater. Die vielseitige Thätigkeit in fast allen Litteraturgattungen, die auch er entwickelte, insbesondere seine philosophischen Schriften („Der Naturgenuß. Eine Philosophie der Jahreszeiten“ 1876 — „Der grundlose Optimismus“ 1894) würden ihm eine dauernde Bedeutung nicht sichern; wohl aber verdienen diese seine Gedichte (zuerst 1870; Gesamtausgabe 1886). Weicher, melodischer ist der tiefste Weltschmerz wohl nie ausgedrückt worden als in diesen Hymnen der stillen Verzweiflung; und es ist nicht, wie bei so vielen Nachahmern Lenaus und Heines, ein traditioneller Weltschmerz — es ist persönlichstes Erlebnis, eigenste Erfahrung, was aus dieser Klage hervortönt:

So lang die Sterne kreisen,
Am Himmelszelt,
Vernimmt manch Ohr den leisen
Gesang der Welt:

„Dem seligen Nichts entstiegen,
Der ewigen Ruh,
Um ruhelos zu fliegen —
Wozu? Wozu?“

Die uralte Sage von der Harmonie der Sphären deutet er in ein tieftrauriges Fragen der Gestirne um.

Weniger originell, aber kräftiger im Ton ist Ferdinand von Schmid (1823—1888), ein Schweizer Großkaufmann, der es in Brasilien zu großem Vermögen brachte, später aber fast ganz seinen litterarischen Liebhabereien lebte. Unter dem Namen „Dranmor“ gab er Dichtungen (Gesamtausgabe 1873), deren Refrain

auch wieder ist: „Das Leben ist nicht wert, gelebt zu werden“, neben Lyrischem wilde Balladen und kleine Epen aus den Steppen Südamerikas. Aber auch bei ihm, wie bei so vielen Epigonen, gehen Form und Inhalt keine rechte Ehe ein.

Sein Talent, sagt ein feiner Kritiker, Saitschik, hat nichts Reales, noch Plastisches an sich . . Was er bietet, sind überaus schöne Gedanken, aber nackt, ohne plastische Hülle . . . Als eine vom Grunde aus unzufriedene Natur vermag Dranmor in der Poesie keinen Prozeß der Selbstbefreiung zu erblicken . . . Er ist nicht schöpferisch, denn er hat nicht die nötige Kraft, in das volle Walten der Natur einzugreifen; es mangelt ihm die Lebensfreude, er vermag nicht die Empfindungen von einander scharf zu trennen: ehe seine Empfindung Zeit hat, sich voll auszuleben, dringt er schon dahinein, mit seinem Denken nivellierend und verallgemeinernd.

Ich citiere diese treffenden Bemerkungen hauptsächlich deshalb ausführlich, weil sie so viel für die in unserem Jahrzehnt neu hervortretenden Dichter Typisches enthalten. Fast wörtlich paßt das alles auf Robert Hamerling, vielfach auch auf Wilhelm Raabe.

Vier Autoren stellen den Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude dar, den wir bisher durch einseitige Kämpen der einen oder der andern Tendenz vertreten fanden. Auch in dem gleichaltrigen Spielhagen, auch in dem jüngeren Grisebach sind beide Richtungen der Zeit im Kampf, aber doch nicht so, daß gerade dieser Konflikt für ihre Dichtung der eigentliche Lebensquell wurde. Das aber ist er für Robert Hamerling, für Heinrich Leuthold, für Rudolf Lindau, für Wilhelm Raabe. Die alte Freude an Welt und Leben, an Fortschritt und Entwickelung und die neue Lehre von Entsagung, Bescheiden, Weltflucht — sie kreuzen sich in ihrer Brust. Es sind typische Übergangsfiguren, nicht mehr, wie die bisher Besprochenen, Epigonen.

Zwar Robert Hamerling (1830—1889), zweifellos der Bedeutendste unter ihnen, hat noch genug und zu viel vom Epigonen. Das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, das diese zu charakterisieren pflegt, sobald sie nicht allzu bescheiden ein nahes kleines Ziel aufstecken, tritt bei ihm greller hervor als bei einem andern. Daher auch die erstaunliche Spielweite der über ihn gefällten Urteile. Bei Scheffel beruhte eine ähnliche Erscheinung auf Gefühlsmomenten: er war weiten Kreisen ebenso antipathisch, wie anderen sympathisch. Bei Hamerling aber liegt die Ursache in der Art seiner Produktion selbst. Er war ein Mann von hohem und

vornehmem Streben, in einer Zeit der kleinen Erfolgmacher ein Idealist großen Stils; und hierin besteht auch seine Verwandtschaft mit Jordan. Sie haben auch äußerlich Ähnlichkeit, hochgewachsene Gestalten mit auffallend länglichen Gesichtern, deren Schnitt lange weiße schlichte Haare und ein kleiner Schnurrbart mit „Fliege“ noch mehr hervorheben; nur daß bei Jordan alles breiter, behaglicher ist, besonders auch sein Auge zufrieden um sich blickt, während Hamerling ein sehnsüchtiges Auge aufschlägt. Wie bei Jordan wurde auch bei Hamerling die Kritik durch die großen Themata geblendet. Wenn aber das „in magnis voluisse sat est“ unter allen Umständen ein bedenklicher Satz ist, so doch vor allem bei dem Künstler. Bei ihm darf das Wollen nichts anderes sein als eine Äußerung des Könnens; will er zu viel, so mögen wir den Menschen preisen — der Künstler ist verurteilt.

Robert Hamerling war ein tapferer Lebenskämpfer. Er ist (24. März 1830) als Sohn ganz armer Eltern auf dem Dorf (zu Kirchberg am Walde in Niederösterreich) geboren. Mit leidenschaftlicher Sehnsucht nach dem Schönen und Wahren arbeitet er sich durch ein mühevolles Leben. Als Sängerknabe im Stift Zwettl kann er sich auf einen gelehrten Beruf vorbereiten; weitere Unterstützungen helfen ihm zum Studium der Philologie und Geschichte in Wien, wo er auch in den Tagen der Revolution den Kalabreser und den Säbel der berühmten akademischen Legion trug. Doch hat er, glücklicher als reichsdeutsche Genossen, unter der Rachsucht der Reaktion nicht zu leiden gehabt. Er ging (1855) als Lehrer nach Triest, schwelgte in den Ferien im Anblick italienischer Städte, vor allem aber Venedigs, ward aber hier auch zuerst von dem schweren Unterleibsübel ergriffen, das ihm sein Leben fast so schlimm wie dem armen Otto Ludwig anfressen sollte. Als Dichter und Essayist eifrig thätig, plagte er sich mit dem Lehrerberuf, zu dem er wenig geeignet war, bis der Erfolg seines „Ahasverus“ (1866) ihm eine freie Lebensstellung sicherte. Er ging nach Graz und lebte dort still in unablässiger Arbeit mit seinen Eltern, dann nur mit seiner alten Mutter zusammen. Äußerlich ging es ihm nicht so schlimm: das große Ehrengeschenk einer Verehrerin, das durch kaiserliche Gnade erhöhte Ruhegehalt, die guten Erträge seiner Schriften, dazu eine sehr sparsame und praktische Wirtschaft — auf die sich der Idealist nicht mit Unrecht etwas einbildete — setzten ihn in ganz gute Vermögensverhältnisse. Sein kleines Häuschen war mit

einer auserwählten Bibliothek und hübschen Sammlungen, auf deren billigen Erwerb er wieder stolz war, ausgestattet, sonst freilich so schmucklos, daß der Bauernsohn und frühere Schneider Rosegger über die kahlen Wände erschrak. Aber dem gefeierten, in seiner Stadt verehrten Dichter zehrten zwei Feinde die Lebensfreude auf, nach der er so begierig strebte: die quälende Krankheit — und die beständige Unzufriedenheit. Die schweren Schmerzen, die ihn zu fast beständiger Rückenlage zwangen, die ihm jahrelang kaum einen Gang ins Freie, nur die bescheidenste Nahrung, keinen Tropfen Wein erlaubten, ertrug er wie ein Held, kaum klagend, immer sie besiegend. Aber jede Recension, die ihn nicht, wie Kürnberger sich über Hamerlings Preistrompeter äußert: „ungeschickt und im Weißbinderstil" lobte, regte ihn zu den heftigsten Gegenäußerungen auf. Er vereinsamte so, durchaus nicht ohne eigene Schuld, immer mehr, bis er (13. Juli 1889), an Verehrern reich, aber fast ohne Freunde, starb. Als Denkmal seiner gequälten Mißvergnügtheit hinterließ er die „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" (1889). Nirgends wird sein Herz warm, wenn er früherer Freunde gedenkt; aber lebhaft wird er, sobald er von einem seiner Bücher zu berichten hat. Dann erfolgt mit fast komisch wirkender Regelmäßigkeit folgendes Schema: „ich lege, offen gestanden, gerade auf dies Werk besonders Gewicht — es hat die und die Vorzüge — es hat deshalb auch enthusiastischen Beifall gefunden — aber dennoch zeigte sich hier wieder die ganze Gehässigkeit der kritischen Meute, denn X. hatte etwas auszusetzen" — worauf eine breite Widerlegung folgt. Man sollte danach wirklich meinen, er habe lauter fehlerlose Meisterwerke geschrieben. Aber es steht bei ihm nicht einmal wie bei Hebbel, der mit allem, was er schrieb, zufrieden war, weil es seiner Theorie genau entsprach: Hamerling besaß gar keine klare Kunstlehre. Er glaubte einfach an die Herrlichkeit seiner Werke und nahm sich selbst zur Norm. Man hat es zu wenig beachtet, daß gerade dies Jahrzehnt der Epigonenherrschaft, dies „bleierne Jahrzehnt", wie der Historiker Erich Marcks die Jahre 1850—1860 nennt, den äußersten Tiefstand der litterarischen Heroenverehrung bedeutet. Niemals ist bei den Dichtern weniger von Goethe und Schiller die Rede. Jordan, der zwar im „Demiurgos" den „Faust" travestiert und in die „Sebalds" eine realistische Kopie der Makarie aus den „Wanderjahren" eingeführt hat, stellt sich nicht nur neben, sondern eigentlich über Goethe; die meisten anderen ignorieren ihn,

und nur die ganz Großen, wie Keller und Mommsen, werden ihm gerecht. Alfred Meißner aber äußerte zu einem jungen Schriftsteller: „Sie sind eben ein Fanatiker des Klassizismus. Ich aber sage Ihnen, lieber Freund, Goethe ist über die Maßen langweilig.“ Die Generation der Herman Grimm, Hillebrand, Heyse, Spielhagen hatte diesem Beiseiteschieben des Größten erst wieder den rechten Goethekultus gegenüberzustellen, der sich dann freilich hin und wieder zu einem „Goethepfaffentum“ auswuchs. Aber für eine kleinliche Eitelkeit wie die Jordans oder Hamerlings wäre Goethes Nähe vernichtend gewesen. Sie drängten sich von ihm fort, wie sie sich vor dem Ernst der Wirklichkeit flüchteten: das war ihnen alles zu groß. Dafür ersannen sie sich ungeheure Rahmen und riesige Leinwandflächen, auf die sie doch nur kleinliche Einzelheiten pinseln konnten. Die Kritik der Zeit sah die Riesenflächen und schrie, Hamerling sei ein neuer Homer (was er nur mit bescheidenem Erröten abwehrte); aber ernstere Richter, wie Kürnberger, sahen näher zu und meinten, was jener Beschauer des Ammanatischen Neptun auf dem Florentiner Hauptplatz meinte: „Kolossal ist noch lange nicht groß.“

Hamerling litt tiefer als einer seiner Zeitgenossen an dem, was wir als das Grundübel der nach 1850 hervortretenden Autoren bezeichneten: an der Unfähigkeit, intensiv zu erleben. Sein Drang nach den Freuden des Lebens blieb platonisch; und sein Drang nach dem Hohen und Reinen blieb doktrinär. Wohl hat das Kind vor Freuden geweint, als es an einem Frühlingsmorgen eine Wiese ganz mit goldgelben Butterblumen bedeckt fand; aber später hauste der Maler der bunten Prunkgemächer des „Ahasver“ und des „Königs von Sion“ in kahlen Wänden, während dem viel bedürftigeren Leuthold ein schönes Bild über seinem Bett unentbehrlich war. Man empfindet bei diesem Gegensatz fast eine Art Unwahrheit in Hamerlings Schönheitskultus, und doch träfe das Wort nicht zu; eher ist an den Prinzen in Goethes „Triumph der Empfindsamkeit“ zu erinnern, dem das phantastische Spiel mit einer Puppe die Einbildungskraft besser befriedigt als der Anblick lebendiger Schönheit.

Ein schöner Einzelbesitz seiner Phantasie — das war es, was ihn am meisten beglückte. Den wiederzugeben, besaß er auch wirklich ein starkes Talent. Eine Stimmung, in die er sich mehr hineinträumt — oft vor den Augen des Lesers —, als daß sie ihn eigentlich besäße; das Kostüm der Agrippina; die Throninsignien Jans van Leyden — das schildert er in erlesener Form. Aber

sofort verdirbt er sich den Effekt selbst, indem er allzu eifrig wieder das philosophische Lineal hervorstreckt. Die abschreckende Äußerlichkeit der Hamerlingischen Bücher, der fortwährende Sperrdruck (gegen Ende des „Ahasver" wird, vollends greulich, gar einmal Fettdruck angewandt!) sind nur das äußere Symbol der Art, wie seine Furcht, man könne ihn nicht verstehen oder falsch verstehen, unaufhörlich den Eindruck der Darstellungen zerreißt.

Diese Furcht ist nun aber selbst nur die Stimme eines ästhetischen bösen Gewissens. Er fühlt es selbst, daß die Gestalten nicht deutlich „herauskommen", und hilft deshalb mit diesen brutalen Hilfsmitteln der Typographie nach — genau so, wie es gleichzeitig aus derselben Ursache die Brüder Goncourt (1822—1896 und 1830—1870) thaten. Auf seine großen Dichtungen zumal kann man das Bild anwenden, das er selbst der Kultur seiner Zeit vorhält:

> Indes zu stolzem Ziel
> Das Fahrzeug strebt, und kecklich sich türmt zur Wolkenhöh' —
> Versandet unterm Kiele dem Riesenschiff die See!

Nirgends ist Hamerlings Phantasie stark genug, um den gedanklichen Vorrat, nirgends sein Geist stark genug, um die Realien flott zu machen; alle Augenblicke muß der Faustſtoß eines unterstreichenden Hinweises dem Schiff von der Sandbank zu weiterem Gleiten verhelfen.

In dieser Eigenart seiner Organisation liegt es begründet, daß seine kleineren Dichtungen am höchsten zu stellen sind („Ein Sangesgruß vom Strande der Adria" 1857, „Venus im Exil" 1858, „Ein Schwanenlied der Romantik" 1862, „Germanenzug" 1864 — letztere drei gesammelt 1870). Seine Lyrik („Sinnen und Minnen" 1860, „Letzte Grüße aus Stiftingshaus" 1894) entbehrt zu sehr des „specifischen Gewichts". Hamerling selbst glaubte in den hymnenartigen Stücken in reimlosen freien Rhythmen „etwas Eigentümliches und in ihrer Art Fertiges" geboten zu haben. Aber wenn Hamerling auch nicht selbst als einen seiner Hauptlehrer neben Novalis Hölderlin nennen würde, wir müßten doch hier ein Echo zumal des letzteren vernehmen, wie in anderen Gedichten sich Heines Einfluß zeigt. Aber allerdings gehört der „Vollmond" zu den wenigen im höchsten Sinne „fertigen", rein und fest abgeschlossenen Dichtungen Hamerlings. Bezeichnender aber ist das „Schwanenlied der Romantik" (1862). Hier traf Hamerling das centrale

Thema aller seiner Gedanken. Der mit melancholischer Skepsis betrachteten Gegenwart wird eine Fata Morgana idealer Zeiten gegenübergestellt. Der „göttliche Drang nach Lebensschöne“ soll der Vergangenheit angehören, der Gegenwart nur ein übermütiges Spiel mit den Naturkräften, dem Dampf, dem elektrischen Funken, die hier mit poetischer Kraft mythologisiert werden. Steif und ungelenk, aber herzlicher als je später ruft er das Vaterland an und mahnt es, der Ideale nicht zu vergessen; und trauernd nimmt er Abschied von dem „Blumenstrand der Dichtung“. Hier hat das persönliche Pathos das Lehrhafte in poetische Empfindung aufgelöst hier hat eine große Zeitstimmung beredten Ausdruck gefunden. Die Form freilich hat hier noch oft genug verraten, daß Hamerling geschwankt hatte: er begann in Kanzonenform, griff dann zum Hexameter, endlich zur Nibelungenstrophe — worin sein Bewunderer Richard v. Muth merkwürdigerweise nicht einen mangelnden Einklang von innerer und äußerer Form, sondern im Gegenteil die Virtuosität des „Rhythmenprassers“ sieht. Trotzdem steht auch formell das Gedicht über den kühleren, glatteren Produkten, die für alle Stimmungen fast den gleichen Ton haben.

Hamerlings Ruhm schufen ihm die beiden Epen in Versen. „Ahasverus in Rom“ (1866) erwuchs aus einem alten Plan, der in dramatischer Form den Sündenfall des von Lucifer zur Reflexion verführten seligen Urmenschen und seine Erlösung durch den Gedanken vorführen sollte. Für Hamerling ist es nur zu bezeichnend, daß er Sündenfall und Reflexion gleichsetzt! Später ging dann dieser Plan größtenteils in die „Venus im Exil“ über, und eine epische Ahasverus-Trilogie sollte ihn beerben. In gewissem Sinne bilden „Ahasver“, „Der König von Sion“ und „Danton und Robespierre“ auch jetzt noch eine Ahasverus-Trilogie, obwohl die Zusammengehörigkeit der drei Stücke schon durch die dramatische Form des letzten aufgehoben wird. Hamerling hat nämlich, was er für einen Meisterstreich ansah, Ahasver nicht nur zum symbolischen Vertreter der Menschheit gemacht — das thaten eigentlich alle Dichter des „Ewigen Juden“ —, sondern ihn zugleich mit Kain identifiziert. Der Ewige Jude kann also bei ihm die ganze Geschichte der Menschheit durchleben vom Paradies bis zur Leitung der großen politischen Bewegung, die den Beginn der Neuzeit bedeutet. — Aber diese Idee war eine verfehlte. Daß die großen Typen der Dichtung in bestimmten historischen Momenten wurzeln, ist ein unschätzbarer Vorteil, den

einsichtigere Dichter wohl zu nutzen wußten. Die Vermischung mit Kain verdirbt die scharfen Konturen dieses wunderbaren Typus. Hamerling stand damals noch unter dem gewaltigen Einfluß Grabbes, den er neben Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann als den Prosaisten bezeichnet, der am stärksten auf ihn gewirkt habe. Das ist Grabbes Methode, zwei grell gemalte Figuren durch das Nebeneinander noch in ihrer Farbenwirkung zu verstärken. Wie Grabbe Don Juan und Faust zusammengebunden hatte, so suchte Hamerling für seinen (und seiner Zeit) alten Lieblingshelden, Nero, nach einem Gegenüber; Ahasver bot sich an, aber er mußte dann älter gemacht werden, als der Schuster von Jerusalem in den Tagen Neros des Antichrists war. Darum jene böse Erfindung. Nun stehen sie sich gegenüber: Nero als der gesteigerte Don Juan, Ahasver als der verallgemeinerte Faust. Sie exponieren sich mit all jener Naivetät der Bewußtheit, die Hamerlings Helden mit denen Jordans teilen:

> Das Denken
> Ist Traum, und alles Handeln Stümperwerk,
> Nur das Genießen ist das echte Thun!
> Ein jeder Kelch verschäumt, das Schönste welkt,
> Und nichts auf Erden währt — nur die Begier ist
> Unsterblich!

(„Genießen“ und „Begier“ unterstrichen.) So weist Nero in gemütlichster Anatomie seine Eingeweide vor; und ebenso behaglich vivisециert Ahasver sich selbst.

Wie die Psychologie wird das Zeitkolorit vergewaltigt. Unerträglich sind die Vorträge, die der Priester dem Kaiser hält, oder dessen Gutachten:

> Mit diesen Typen, fromme Christenschwärmer,
> Erobert ihr die Welt,

oder gar die unglaublich prosaische Rede Neros über Liebe und Ehe — eine jungdeutsche Vorlesung, die der Verfasser obenein zu einem Angelpunkt seines Epos gemacht hat. Unaufhörlich rufen uns die Figuren, wie Zettel der Weber im „Sommernachtstraum“, zu: ich bin ja gar nicht der Kaiser Nero — ich bin die Unersättlichkeit; und ich lebe auch nicht im ersten Jahrhundert nach Christus — ich bin eigentlich der Dichter Robert Hamerling.

Über die prosaische Wirkung dieser philosophischen Vorträge, über die Zerstörung alles poetischen Eindrucks durch die eingelegten

Kommentare können auch alle kunstvollen Gemälde von Locustas Schenke oder dem Bacchanal, von dem Tod Agrippinas oder dem Brand Roms nicht forthelfen. Zudem schwimmen diese selbst nur wie die Prachtstücke von dem gescheiterten Schiff Agrippinas auf der Flut der unübersichtlichen, verkünstelten Fabel. Die Begegnung der beiden Hauptfiguren bleibt zufällig, wie das Ende Neros; und die Art, wie Seneca zum Tode geschickt wird, wirkt mehr lächerlich als ergreifend.

Viel bedeutender ist der „König von Sion" (1869) — wenn nicht Hamerlings bestes, so jedenfalls sein hervorragendstes Werk. Den Kampf zwischen Entsagung und Lebensgenuß haben im Grunde all seine größeren Werke zum Hauptthema. Wie die Urchristen und Nero, wie Robespierre und Danton, wie die Philosophen und Aspasia, so stehen sich hier die beiden Seiten des Wiedertäufertums gegenüber: die fanatische Weltflucht schlägt in gierigen Lebensgenuß um, auf die Propheten Matthiesen und Rottmann folgen die Krechting und Knipperdolling. In milderer Form wird das gleiche Thema in dem Lustspiel „Lord Lucifer" (1880) abgehandelt: der Pessimist, dem im Lichte seiner zu hoch gespannten Forderungen kein Ding begehrenswert schien, und die Optimistin, auf die die erste beste schöne Außenseite verführerisch wirkt, werden beide durch die Erkenntnis ihrer Schwächen zu einem weniger überschwenglichen, aber gesicherten Lebensgenuß bekehrt. Nur war Hamerling gar zu wenig Psycholog. Die Scheu der Zeit vor wahrer Vertiefung zeigt sich nicht am wenigsten in dieser oberflächlichen Behandlung der Seele. Ein Wort genügt (wie bei Jordan), um den Charakter zu wenden. Auf einmal wird der „redliche Knipperdolling" zur Untreue verleitet. Und Jan selbst ist keine Individualität; er ist nur ein Blender, ein „schöner Mann". Das lockend prachtvolle Problem, wie in dem Idealisten die Enttäuschung den weltverachtenden Materialismus erzeugt, hat Hamerling ganz äußerlich angefaßt. Statt der seelischen Entwickelungen besorgen abstrakte Typen die nötigen Drehungen: Divara, das dämonische Weib mit philosophischem Hintergrund, Krechting, der buckelige Intrigant, über dessen eigentliche Motive man nicht recht klar wird. Dafür wird die Absicht des Dichters wieder jedesmal mit größter Deutlichkeit unterstrichen. Der Verfasser teilt uns mit, Jans Verzweiflung habe sich zu göttlicher Ironie geläutert; zu zeigen vermag er es nicht. Krechting, wird uns immer wieder eingeschärft, vertritt

die „nüchterne Kühle des Herzens" — und der Mann wird Prophet der Vielweiberei!

Trotzdem ist die Behandlung im ganzen epischer, poetischer als im „Ahasver". Wohl stören auch hier Ausdrücke von zu moderner Prägung wie „Grazie" oder die neuen Fortschritten der Artillerietechnik entnommene Bemerkung: „Und die Schützen mit ihren veralteten Rohren!" Und daneben spürt man wieder gelegentlich zu deutlich die Absicht homerischer Färbung, z. B. in dem isolierten Gleichnis des Kampfes zwischen einem Rudel von Hündlein und einem Schwarm Meerkatzen, oder bei der Schilderung der Gefechte. Die Hexameter sind korrekt, aber fast immer zu nah an prosaischer Fügung; einzelne Wörtchen klaffen zu oft wie ein über das Käfiggitter heraushängendes Schwanzstückchen nach:

> aufhielt er am liebsten an düsteren Orten
> Sich . . .
> Und mit glühendem Haupt auf jegliches wieder besann er
> Sich . . .
> Und nun sollte das Wort des Propheten in Sion geschändet
> Sein . . .
> „Noch nicht kennen sie ihn, den Erkornen von Sion?" erwidert
> Jan . . .

Diese äußeren Beweise künstlicher Poetisierung spiegeln wieder nur inhaltliche Momente gleicher Art ab. Gewisse wohlfeile Mittel, das Historische romanhaft zu machen, werden aus dem „Ahasver" erneut: neben dem dämonischen Weib steht die reine Seele, wie dort Actäa neben Agrippina; der tolle Narr, Dusentschur, und das stumpfsinnige alte Weib müssen hier wie später Menon in der „Aspasia" ein zeitloses Moment in die momentane Bewegung bringen. Aber die lebenden Bilder, die im „Ahasver" überflüssige Einlage waren, bilden hier eine in rascher Folge sich entwickelnde Reihe, deren Einzelglieder sich wirkungsvoll voneinander abheben; und eine rasch fortschreitende Handlung läßt uns aus beständigem Anteil nicht heraus. Dazu kommt die prächtige Schilderung des unheimlichen Waldes, der Davert, während die Stadt Münster nicht recht anschaulich wird. Aber das Hauptverdienst des Epos ist die Kunst, mit der die krankhaft erhitzte Atmosphäre in der von schwelgenden und hungernden Schwärmern erfüllten Stadt wiedergegeben wird. Gewiß hatte Hamerling unrecht, wenn er sich gegen den Vorwurf sinnlicher Darstellung verteidigte: eine erhitzte Sinnlichkeit kocht in seinen Epen, und auch in den kleineren Dichtungen, ja so-

gar in „Aspasia“ fehlt es nicht an lüsternen oder bedenklichen Stellen. Die krankhafte Begier eines dem Leben halb abgestorbenen Kranken hat so gut wie das Bedürfnis nach grellen Effekten Anteil an dieser unschönen Eigenheit der Dichtung Hamerlings; auch unter diesem Gesichtspunkt ist der oft ausgesprochene Vergleich mit Makart berechtigt, dessen Farben so glühend, dessen sinnliches Schönheitsbedürfnis so lebhaft — und dessen Technik so mangelhaft war wie Hamerlings. Aber wenn diese Sinnlichkeit an den anderen Orten nur verletzt und ärgert, hat sie im „König von Sion“ nicht nur historische, sondern vor allem auch poetische Berechtigung: die Reaktion der zurückgedrängten Triebe, der Umschlag aus zurückgehaltener in zügellos entfesselte Fleischeslust mußte hier geschildert werden. Ob Hamerling, wenn er auch den Teufel zur Wollust malte, diese nicht doch mit zu viel Behagen gemalt hat, das stehe dahin; der bacchantische Tanz der Verhungernden aber am Schluß der Dichtung ist, rein sachlich betrachtet, wohl das Vollendetste, was Hamerling gelungen.

Völlig mußte dagegen Hamerlings Begabung versagen, als er sich mit „Danton und Robespierre“ (1870) auf das dramatische Gebiet wagte. Diese ganz zu lehrhaftem Vortrag oder zu breiter Schilderung angelegte Natur war der Entsagung unfähig, die das Drama verlangt. Unter den vielen schlimmen Revolutionsdramen ist dies wohl das schlimmste. Die Naivetät, mit der sich sämtliche Figuren unablässig selbst exponieren, wird nur von der Naivetät übertroffen, mit der plötzlich ohne jede innere oder äußere Berechtigung die realistische Prosa in bombastische Verse überläuft und umgekehrt. „Meine Natur hat etwas Metallisches: scharf, gediegen, schneidig und kalt“, sagt St. Just; Robespierre aber hält einen Monolog im schönsten Pomp Grabbes. Sucht man nach einem Paradigma für Stillosigkeit — hier ist es.

Es folgen zwei weitere dramatische Dilettantenstückchen. Das politische Scherzspiel „Teut“ (1872) offenbart bei aller wohlmeinenden Absicht eine so sauersüße „Reichsverdrossenheit“, in seinem schulmeisterlich-trivialen Ton solche Unfähigkeit, sich dem Großen und Hohen in der neuen Reichsgründung hinzugeben, daß der Patriot diese hochmütig-taktlose Feier des größten Ereignisses in unserer neueren Geschichte nur schmerzlich empfinden kann. Die Kantate „Die sieben Todsünden“ (1872) stellt die zerstörende Macht der bösen Begierden und den unvertilgbaren, schließlich doch sieg-

reichen Idealismus der Menschheit in schematischer Regelmäßigkeit, aber nicht ohne packende Einzelheiten dar.

„Aspasia“ (1876) sollte Hamerlings Hauptwerk sein. Die Keime reichen weit zurück; und wie der Stoff für Hamerling die höchste Bedeutung besaß, hätte er auch ein Kunstepos in höherem Stil ergeben können. Für uns Deutsche, die wir allesamt Schüler Lessings, Goethes und Schillers und mit ihnen Schüler der Griechen sind, für uns, die wir den Kampf zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Prinzip wieder und immer wieder durchgefochten haben, unter Luther gegen die Humanisten, unter Goethe gegen die Moralisten, unter den Romantikern gegen die Philister, unter Gustav Freytag gegen die Jungdeutschen — für uns ist dieser Kampf hundertmal mehr ein „nationales“ Thema als alle Kriege zwischen Staufern und Welfen. Die Analogie zu den Konflikten der Gegenwart bietet sich ungezwungen dar; und für Hamerling selbst wäre das Mitzittern seiner tiefsten Herzensadern, wäre die Gedankenarbeit und die Sehnsucht seiner Jugend selbst Mitarbeiter geworden. Statt dessen verschwendete er seine Jugendkraft an üppige Gemälde mit philosophischer Rahmenzeichnung und behielt schließlich für seine „Aspasia“ nur noch die Trockenheit einer ermüdeten Phantasie und die Korrektheit eines abgespannten Prosastils über. Die vielfachen Anachronismen können das mangelnde Lebensblut nicht ersetzen, das die Figuren der perikleischen Zeit vor uns aufleben ließe. Aspasia ist eine emanzipierte jungdeutsche Dame, die den „offenen Krieg jedem Vorurteil“ als ihre Parole, den „Kampf gegen das Herkommen als ihre Sendung“ proklamiert; Perikles ist, wie der König von Sion, ein schöner Mann, von dessen Bedeutung wir viel hören, aber nichts merken. Die Handlung schleppt sich in langsamen Schritten mit wenig bedeutenden Gesprächen zu ihrem Ziel hin und hinterläßt schließlich doch nur den unerwünschten Gesamteindruck: als die Griechen des Perikles „heiter-selig wie die olympischen Götter“ lebten, da war es im Grunde noch viel langweiliger als in unserer bösen Zeit!

Die Erschöpfung, die in „Aspasia“ und „Amor und Psyche“ (1882) den gewaltsamen Anstrengungen des „Ahasver“ und des „König von Sion“ gefolgt war, hat dann kein größeres Werk mehr gezeitigt, wohl aber noch ein ausgedehntes Capriccio, das wir zu Hamerlings besten Gaben rechnen: „Homunculus“ (1888). Die Idee, unsere „künstliche“ Zeit, die Überhebung von Wissenschaft und Technik,

den Triumph des „Mechanischen“ über das „Organische“ durch einen künstlich hergestellten Menschen zu symbolisieren, haben nach Goethe und vor Hamerling Tieck und Immermann und andere durchgeführt; auch weiß Hamerling nicht viel Nutzen daraus zu ziehen. Aber diese einfache Fabel giebt Gelegenheit zu so ergötzlichen Erfindungen, wie man sie dem ernsthaften „Sänger der Schönheit“, dem pedantischen Selbstkommentator kaum zutrauen würde. Eine litterarische Walpurgisnacht führt die Typen der kleinen naturalistischen Gerngroße, der verkleideten Troubadours und Derwische, des feierlich zur Kasse schreitenden Rhapsoden Wilhelm Jordan und der Recensenten recht ergötzlich vor. Mit Ariost durfte sich der Autor eben nicht (wie er doch that) vergleichen; aber unter den Nachahmern des „Atta Troll“ nimmt er mit dem „Homunculus“ eine der ersten Stellen ein und verabschiedete sich so nicht schlecht von der poetischen Bühne. Auch ihm gelang am besten, was er aus der eigenen Seele holen konnte: seine Sehnsucht nach dem fernen, nie geschauten Ideal (im „Schwanenlied“) — und seine Erkenntnis der Künstlichkeit der Gegenwart (im „Homunculus“). Aber wo er realisieren wollte, was er doch nie erblickt hatte, wie im „Ahasverus“ und im „König von Sion“ die prachtvolle, in „Aspasia“ die ruhige Schönheit — da schuf er nur Leben heuchelnde Stöcke, wie (nach seiner Satire im „Homunculus“) auch sonst noch so viel herumlaufen. Theodor Fontane hat von einer Darstellerin der Iphigenie einmal die bösen Worte gesprochen: „Das Land der Griechen mit der Seele suchend — ach, sie hat es nie gefunden!“ Auch der Dichter der „Aspasia“ hat es nie gefunden, weil er es nie mit der ganzen Kraft der Seele zu suchen vermochte.

Als direkter Schüler Hamerlings kann der Herausgeber seines Nachlasses, Oskar Lincke (geb. 1853) aus Oranienburg angesehen werden. Ein tieferer Einfluß Hamerlings ist sonst auch bei seinen eifrigsten Verehrern kaum zu spüren, was sich aus der Unfruchtbarkeit seiner Poesie leicht genug erklärt.

Den Kampf zwischen der Lebensfreude und dem Pessimismus, den Hamerling mehr theoretisch ausfocht, hat Heinrich Leuthold (1827—1879) auch in Wirklichkeit durchlebt. Wenn aber Hamerling aus der Notwendigkeit, dem vollen Lebensgenuß zu entsagen, sich in eine konstruierte Welt der unwirklichen Schönheit flüchtete, stürzte Leuthold bei dem Bewußtsein, die ideale Schönheit nicht zu erreichen, sich um so leidenschaftlicher in den Genuß der Wirklichkeit. Hamer-

ling überwand den Pessimismus, der dem kranken und empfindlichen Mann nah genug am Haupt vorbeizog, und schwang sich zu einer tapferen Lehre vom unvertilgbaren Recht des Idealismus auf — fast wie Lorm sich zu seinem „unvernünftigen Sonnenschein" durchrang; Leuthold sank unter im Pessimismus und ging in nagender Selbstverachtung zu Grunde. Hamerling war gewiß der höher angelegte Charakter, tapferer, fester; aber Leuthold war sicher der größere Dichter, selbständiger, formvollendeter, einheitlicher. Hamerling war ein grübelndes Mittelding von Philosoph und Dichter, von Prediger und Pedant; Leuthold war kein Denker, kein Mahnprediger — aber er war jeder Zoll ein Künstler.

Heinrich Leuthold (geb. 9. August 1827) aus Wetzikon im Kanton Zürich bildet mit dem acht Jahre älteren Gottfried Keller und dem um zwei Jahre jüngeren, aber viel später erst litterarisch hervortretenden C. F. Meyer das glänzendste dichterische Trifolium, dessen sich in neuerer Zeit ein engerer Bezirk rühmen kann. Alle drei teilen sie die unerschöpfliche Freude am Schönen, die Lust am Aufschmücken und Ausgestalten, die Selbständigkeit des Weges und die Unabhängigkeit von Zeitströmungen; alle drei aber teilen sie freilich auch den verhängnisvollen Bruch in der Entwickelung. Leuthold wuchs, wie Keller und Hamerling, in Armut herauf, doch scheinen die Familienverhältnisse bei ihm noch viel bedrückender und schmerzlicher gewesen zu sein: der Vater starb im Armenhaus, die Mutter fand zu der geistigen Bedeutung des Sohnes niemals eine Brücke. Doch konnte er die Schweizer Universitäten besuchen und dort, wie so viele seiner Genossen, die Jurisprudenz als Brotstudium, Philosophie und Litteratur als Liebhaberei treiben. Außer Goethe und Schiller und mehr als sie wirkten Lenau und Herwegh auf das nach Freiheit und nach schönem Klang begierige Gemüt. Er sang patriotische und politische Lieder, zum Teil von der grellsten Färbung der „Armeleutedichtung" („Das Elend" 1851). Hamerling gesteht, er sei nie geliebt worden; der vollkräftige große Schweizer Jüngling mit den scharfen, etwas stechenden Augen und dem landsknechtsmäßigen dicken Schnurrbart fand glühende Liebe. Einer ersten Enttäuschung folgte die lebenslange Treue einer geschiedenen Frau, der Schweizer Patriziertochter Karoline Trafford — ein Verhältnis, das wie manches in Leutholds Leben an die Schicksale des genialen Berner Malers und Kunstschriftstellers Karl Stauffer erinnert. Aber diese ruhelose Seele fand auch bei der ihm so leidenschaftlich

wie treu ergebenen Geliebten, die ihm eine Tochter schenkte, keine Ruhe. Jenes „Heimweh nach der Ferne" ergreift ihn, das auch Goethe nicht rasten ließ, bis er Italien sah. Mit Karoline durchzog er die Südschweiz und Italien (1854—1857); und hier erst reifte ihm ganz „die Gabe des Worts zur lieblichen Frucht des Gesanges". Leuthold ward hier, was ihn so ganz einzig macht — obwohl C. F. Meyer als Prosaiker sich ihm hierin vergleichen läßt: ein romanischer Poet in deutscher Zunge. Aber ein „gestandener Mann", wie die Süddeutschen sagen, ward er nicht, und zu keiner bürgerlichen Stellung geeignet. Sein verehrtester Lehrer und Freund, der große Jakob Burckhardt, riet ihm, sich ganz der Litteratur zu widmen — ein Rat, der, von dem größten Kenner antiker und mittelalterlicher Kultur erteilt, wohl manches voreilige Urteil über Leuthold hätte verhindern dürfen. Natürlich ging Leuthold nun (1857) in das Künstlerparadies München und ward in der Trinkergenossenschaft der „Krokodile" ein hochgeschätzter Mitdichter und Mittrinker; neben Geibel trat ihm besonders Wilbrandt freundschaftlich nahe. Aber während die Mehrzahl der reichsdeutschen Poeten dieser Gruppe die aktive Politik als eine unwürdige Tagesarbeit ansahen, griff der Schweizer mit dem ganzen Feuereifer seiner Seele zu, als es für den deutschen Geist endlich wieder eine würdige staatliche Form zu schaffen galt; an der eifrig für das einheitliche Deutschland kämpfenden „Süddeutschen Zeitung" hat er (seit 1860) als Redakteur mitgearbeitet, vorübergehend sogar deshalb sein geliebtes München mit Frankfurt, dann, bei einer anderen Zeitung, mit Stuttgart vertauscht (1865). Aber er fand in dieser Thätigkeit keine Befriedigung; auch erheben sich mindestens die neuerdings wieder veröffentlichten Essays über französische Dichter in keiner Weise über den Durchschnitt. Zu den Nahrungssorgen trat eine sehr schwere Erkrankung, die man vorschnell als eine rasch tötende Lungenschwindsucht diagnosticierte; dazu Schicksalsschläge wie die meuchlerische Ermordung seines letzten und liebsten Bruders auf der Straße — das Künstlerparadies München hatte in jenen Tagen auch von der schlimmen Romantik recht viel angenommen. Verzweifelt stürzte er sich in ein wildes Leben; die Ehe mit Lina Trafford, die ihn vielleicht gerettet hätte, wagte er nicht zu schließen, um sie nicht an seine Unzuverlässigkeit zu binden. Dann trat Anfang der siebziger Jahre eine Gestalt in seinen Lebenspfad, wie er sie nur geträumt hatte, eine Enkelin Wilhelm v. Humboldts, eine „penthe-

silea hafte Erscheinung mit wogendem Kastanienhaar“, schön, geistreich, vornehm, auch sie von ihrem Manne geschieden. Leuthold, dessen originelle Persönlichkeit so viel bestrickenden Reiz als abstoßende Unliebenswürdigkeit auszugeben vermochte, gewann sie beim ersten Anblick; ihr wollte er sich vermählen, aber sie konnte sich wieder ihrerseits nicht entschließen, blieb aber seine treue Freundin und die Muse seiner reichsten Dichterzeit. In wenige Jahre drängten sich nun die vollsten Künstlererlebnisse zusammen. Glück und Unglück, Not und Überfluß hielten ihn zugleich an beiden Schultern und ließen ihn nicht los. Dazu schwelgte er in den Versen seiner „Penthesilea“ und dem Vorgeschmack des von seiner größten Dichtung erhofften Ruhmes. Die zerrüttete Seele und der zerrüttete Körper ertrugen beide nicht so viel. Eine Geisteskrankheit brach aus, und unheilbar verblödet ist der Arme (1. Juli 1879) in der Heimat gestorben.

Er war schon in der Irrenanstalt, als (1879) die erste Ausgabe seiner Gedichte erschien, durch Gottfried Keller mit kräftigem, wenn auch kühlem Lob bevorwortet. Die späteren Ausgaben (zuletzt 1884) hat dann Jakob Bächtold, der an der Sammlung das Hauptverdienst trägt, mit einer Lebensskizze und Würdigung Leutholds eingeleitet. Der arme Leuthold traf es auch damit nicht zu gut. Der Verdruß über die allerdings höchst unberechtigten Vorwürfe, die des Dichters posthume Verehrer gegen die Schweiz erhoben hatten, als habe sie ihren „großen Sohn“ in Elend verkommen lassen, mag an dem mürrischen Ton dieses Vorworts seinen Anteil haben; hauptsächlich aber war dem Biographen Gottfried Kellers mit seiner ganz auf den „Inhalt“ und allzuwenig auf die „Form“ gerichteten Art Heinrich Leuthold eine im Innersten unverständliche Erscheinung. Ein Dichter, der wie wenige in seiner Eigenart bei dem deutschen Publikum eingeführt, erklärt, ja entschuldigt werden muß, ward im wesentlichen als ein Mann des leeren Klangs dargestellt. „Leuthold ist kein ursprünglicher Dichter“ — wie leicht sagt sich das.

Sicherlich ist Leutholds Lyrik nicht urwüchsig wie die Mörikes, noch weniger seine Epik wie Gottfried Kellers. Er ist durchaus kein Erfinder; seine Anschauungskraft ist begrenzt. Aber ganz ihm eigen ist die Gestaltung des Gegebenen. Leuthold steht in seiner ganzen Artung der antiken, vor allem aber der Renaissancedichtung viel näher als der modernen; aber er hat deren künstlerisches Ideal

keineswegs einfach übernommen, sondern er hat es aus dem Geist seiner Zeit heraus erneut. Daß der Dichter nicht sowohl ein Schöpfer sein soll, als ein Gestalter, ein Vollender der Form, das war die Kunstlehre unverächtlicher Epochen. Kein Italiener hat es dem Petrarca nachgerechnet, wie viel oder wie wenig neue Ideen in seinen Sonetten vorkommen; wie keiner dem Raffael übel genommen hat, daß er in Andachtsbildern Typen und Motive, Schemata der Anordnung und Farbenskalen von seinen Vorgängern einfach herübernahm. Vor allem hierin ist Leutholds Kunstbegriff romanisch. Das hindert Leuthold, jene Kunst zu erreichen, in der vor allem der germanische Geist seine Triumphe feiert: die Darstellung des Werdens, der Entwickelung ist ihm versagt.

Für das Werdende, für das Wachsen und Keimen in der Natur, bemerkt Saitschik, für die Stimmung des in die weite Ferne Verlangenden hat Leuthold keinen Sinn. Die Naturerscheinungen spiegeln sich in seiner Phantasie nicht als ein In-, sondern als ein Nebeneinander. Und ferner: Leutholds Vögel, See, Bäume und Himmelblau heben sich zu plastisch von dem Hintergrunde des Ganzen ab. Wenn man sich einen von Leuthold gemalten Vogel vergegenwärtigt, wie er in den Lüften schwebt, so sieht man nur den Vogel klar, nicht sein Schweben; daß der Vogel wirklich schwebt, erfährt man erst vom Dichter.

Das ist es: es fehlt bei ihm den Dingen der Natur der volle Atem, es fehlt das Keimen, es fehlt die sichtbare Bewegung.

Die sichtbare — aber nicht die hörbare. Was Leutholds Gedichte vor denen Platens voraushaben, spricht derselbe feine Beobachter aus: den melodischen Zusammenhang. „Platen", um wieder den geistreichen russischen Essayisten zu citieren, „ist es mehr um den Wohlklang der einzelnen Worte, als um die Melodie des ganzen Satzes zu thun." Bei Hölderlin, fahren wir fort, baut sich schon der ganze Satz, die ganze Strophe zu melodischer Einheit auf — aber jede Strophe bleibt für sich. Einen Schritt weiter geht schon Novalis, der in den „Hymnen an die Nacht" ein größeres Ganzes durchkomponiert, freilich aber bei allem wunderbaren Wohlklang der Worte die metrische Bindung aufgegeben hat. Aber erst Leuthold macht aus dem ganzen Gedicht eine melodische Einheit, innerhalb deren jede Strophe zur Harmonie des Ganzen mitwirken muß, wie innerhalb der Strophe jeder Vers und im Verse jedes Wort. Man studiere nur einmal sein „Trinklied eines fahrenden Landsknechts". Abhängigkeit von Geibel sei zugegeben; was aber Leutholds ciselierende Kunst daraus schuf, hätte Geibel nie vermocht.

Charakteristisch kommt seine Begabung vor allem in seinen beiden Epen, „Penthesilea“ und „Hannibal“, zum Ausdruck. Sie sind keineswegs so hohl und leer, wie wohl versichert wird, und etwa das reizende Bild der Bremusa, der jugendlichsten Amazone —

> Sie aber, als gält' es nur Kampfspiel und Scherz,
> Entsandte mit Lächeln das bittere Erz;
> Sie focht wie im Traum,
> Umringt von Gefahren und ahnte sie kaum, —

verdient wohl neben Heines prächtigem „Ali Bei“ genannt zu werden:

> Während er die Frankenköpfe
> Dutzendweis' herunterfäbelt,
> Lächelt er wie ein Verliebter,
> Ja, er lächelt sanft und zärtlich.

Die Erscheinung der Kassandra oder Einzelheiten wie die der Hunde, die an den sterbenden Kriegern herumschnobern, würden mit Bewunderung citiert werden, wenn sie in einem griechischen oder italienischen Epos ständen. Auch der „Hannibal“, obwohl viel geringer und in seinen Reimen oft allzu Freiligrathisch, hat prachtvolle Episoden und Stellen von höchster Meisterschaft, wie den Schluß des dritten Gesanges:

> Als hielten Mars in Lauben
> Der Kypris Arme fest,
> Als bauten ihre Tauben
> In seinem Helm das Nest,
> So schwieg des Krieges Schrecken ...
> Zuweilen nur gelind
> Schlugen in Myrthenhecken
> Die Becken
> Und Waffen an im Wind.

Welch unvergleichlich symbolischer Zug, der die gefährliche Ruhe des Stillstandes im Kriege, der Verweichlichung in Capua so reizvoll musikalisch malt! — Aber dennoch zeigen die Epen am deutlichsten die Grenzen seines Könnens. Seine Kunst, durchzukomponieren, beherrscht nur Tonmassen von beschränkter Ausdehnung; an ein Oratorium soll sich der Liederkomponist nicht wagen.

In der Lyrik liegt Leutholds Bedeutung, in Gedichten wie „Das Mädchen von Recco“ und dem Landsknechtslied, in den Ghaselen, deren bei seinen Vorgängern noch starre Form er zu einer

wunderbaren exotischen Blume von eigenem Reiz acclimatisiert hat und deren Bau seine Kunst des Durchkomponierens zu höchsten Leistungen lockte. Einige Kunststücke „metrischer Gymnastik“ und die Gedichte in antiker Form, auch die meisten Sonette leisten dagegen dem Vorwurf seelenloser Spielerei einigen Vorschub. Auch die Epigramme haben seinem Ruf geschadet, „bissige Dinger“, wie Bächtold sagt, in denen er (wie neuerdings bei dem Franzosen Verlaine in seinen „Invectives“) sich durch maßlose Grobheit für die feine Abtönung der Lyrica schadlos hält; künstlerisch betrachtet sind doch auch sie nicht zu verachten. Aber freilich gilt von den besseren unter diesen bitteren Werkzeugen eines immer tiefer sich einfressenden Grolls ganz besonders, was man von dem Leuthold der Münchener Jahre gesagt hat: „eine welke Blüte, deren Duft berauschte“.

Ein lebhaft bewegtes Innenleben unter strenger Form zu verbergen, wenn auch unter der ernster Prosa — das ist auch das Ziel Rudolf Lindaus (geb. 1830) aus Gardelegen in der Altmark, des weniger bekannten, aber bedeutenderen Bruders von Paul Lindau. Es sind freilich zwei recht verschiedene Typen — dieser viel gewanderte ernste Weltmann, der in Frankreich studiert und promoviert hat (und zwar über Rabelais!), der in Indien, China, Japan, Nordamerika bald als Kaufmann, bald als Diplomat, bald als Redakteur, bald als Kriegsberichterstatter sich bewährt hat, um es schließlich in seiner Heimat zu einer hohen Stellung im Auswärtigen Amt des Deutschen Reiches zu bringen, und jener hastig ohne Menschenkenntnis umherfahrende Leuthold, der schließlich doch eben nur zum Dichter taugte. Der mittelgroße Mann mit dem weißen Diplomatenschnurrbart und den kühlen Augen und jener lange Schweizer Landsknecht, der bei den Festen der „Krokodile“ von Stuhl zu Stuhl stampfte, um jedem ein scharfes Wort ins Ohr zu setzen — sie scheinen durch Welten getrennt. Aber dies ist eben eine kleine Welt — eine Novelle Lindaus („Die kleine Welt“ 1880) hat das Wort zum geflügelten gemacht; man trifft sich immer. Man trifft sich zumal, wenn man einer Zeit angehört, in der die Welteroberer rar sind, und selbst die Weitgereisten zumeist auf längst gebahnten Straßen reisen. Der Kampf gegen den „inneren Schopenhauer“, der Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach epikureischem Lebensgenuß und einer von der Zeit aufgedrängten Weltschmerzstimmung beherrscht die beiden Prosaiker Lindau und

Raabe wie die Dichter Hamerling und Leuthold. Was bei allen vieren an der Formgebung gesucht, oft affektiert, zuweilen unwahr scheint, das hat bei ihnen allen die gleiche psychologische Ursache: das Verlangen nach einer die Unruhe des Inneren bändigenden oder überdeckenden Gleichmäßigkeit. Bei Lindau ist es eine harte, fast eigensinnige Kühle, die an den französischen Novellisten Mérimée (1803—1870) erinnert; hatte er doch lange, bevor er in deutscher Sprache zu schreiben begann, in französischer und englischer Erzählungen veröffentlicht. Der kosmopolitische Zug, der ihn bald in die Welt der amerikanischen Millionäre („Der Flirt“ 1894), bald in die der armenischen Lastträger („Der Hamal“ 1895) führt, läßt ihn über der Mannigfaltigkeit des Milieu die Einheit der Menschennatur nie vergessen. „Vom Harz bis Hellas — alles Vettern.“ Überall hüllt sich Leidenschaft in verdunkelnde Kleider, verbirgt sich Verrat unter vornehmen Formen und treue Liebe unter unbeholfener Reserve („Ein ganzes Leben“ 1895 — mir die liebste Novelle Lindaus); ob auch dies starke Verbergen der Leidenschaft seinen klassischen Boden im Orient finden mag, dessen „Türkische Geschichten“ (1897) Lindau im Stil der einheimischen Erzähler meisterhaft vorzutragen weiß, „leise und sehr langsam, ohne lebhaftes Mienenspiel“. Diese Freude am Verbergen und Enthüllen des Ungeheuerlichen, Wilden, der „bête humaine“ zieht ihn auch besonders zur Kriminalnovelle vornehmerer Art.

Aber diese in seiner Natur begründete Neigung, aufregende Zustände und Ereignisse wie Leuthold „unter das Gesetz des Maßes zu bringen“, das Starke zu dämpfen — diese Neigung, die ihn auch am liebsten Gestalten von verhaltener reifer männlicher Kraft zu Helden wählen und auf das Feuer der Jugendliebe mit spöttischem Lächeln herabblicken läßt —, sie verführt ihn doch auch zu Extremen auf beiden Seiten. Das, was gedämpft werden soll, wird allzu stark gemacht, um so recht zu einer Probe seiner Kunst zu werden; romanhafte Figuren und Unthaten entstellen die Romane („Robert Ashton“ 1877, „Gute Gesellschaft“ 1879, „Zwei Seelen“ 1888) mehr als die Novellen. Und auf der anderen Seite werden die gedämpften Mittel bis zur Karikatur übertrieben, wie wenn in der Novelle „Schweigen“ der Gatte die ungetreue Gemahlin ganz wörtlich zu Tode schweigt, denn „seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse“. Oder endlich es wirkt beides, wilde Unthat und feierliche Stille, durch fremdes Kostüm noch jedes

in seiner Wirkung verstärkt, mit allzu greller Absichtlichkeit gegeneinander („Der Fanar und Mayfair“ 1898). Es bleibt dann bloß eine kunstvoll ausgebildete Technik, die aber den Inhalt völlig aufzehrt, ein leeres Gehäuse — wie es jene allzu künstlichen Kunststücke Leutholds auch sind. Doch das sind Ausnahmen; mit den meisten Romanen und Novellen steht Lindau hoch über berühmteren Namen, weit über seinem eigenen Ruf.

Von Wilhelm Raabe (geb. 8. Sept. 1831 zu Eschershausen im Herzogtum Braunschweig) las ich einmal, er bestimme bei jedem Buch den Umfang jedes Kapitels, ehe er zu schreiben anfängt, bis auf die Seite genau voraus. Das wäre nicht unmöglich, und es würde recht deutlich illustrieren, wie auch bei diesem Epigonen äußere Gleichmäßigkeit innere Formlosigkeit verdeckt. Reflexionen, wie er sie überall zuschichtet, und gar altmodische Verdoppelungen der positiven durch negative Erzählung („Er rang sich die Hände wund — Nein, das that der Junker nicht!“) lassen sich jederzeit einschieben, bis eine bestimmte Ausdehnung erreicht ist. Nur ist es dann nicht die, die der Stoff fordert! Und daher ist der Stil dieser einfachen, herzlich gemeinten Geschichten so überladen; deshalb wird jede Botenfrau aus dem Harz und jeder kleine Magister immer wieder mit Reflexionen und Zwischenreden bepackt. Der Schüler Jean Pauls, der von seinem Meister nur zu viel gelernt hat, besitzt doch nicht dessen verschwenderischen Reichtum, der alles gleichmäßig mit dem Sternenschnee seines Humors versilbert; er muß längere, oft recht öde Strecken der Erzählungen mit Stationen humoristischer Bewirtung wechseln lassen, wo nun plötzlich Lebensphilosophie und Moral bergehoch aufgetragen wird. Und mehr und mehr geht diese Manier vom Autor auf seine Figuren über. Zuletzt, etwa von „Fabian und Sebastian“ (1882) an, werden sie lauter kleine Raabes und gehen in humoristischer Verschwommenheit unter. Je mehr aber Raabes Fähigkeit, die Gestalten zu individualisieren, abnahm, desto stärker suchte er sie durch unaufhörliches Betasten und Vorzeigen der Figuren zu ersetzen. Geradezu unerträglich wirkt diese Zudringlichkeit des Autors — ich kann es nicht anders nennen — z. B. in „Gutmanns Reisen“ (1892). Wie er da fortwährend dem „prächtigen alten Herrn“ Gutmann sen. auf die Schulter patscht, dessen Pracht doch eigentlich nur in unerhörter Plauderhaftigkeit und mächtigem Schnarchen besteht; wie er die „entzückende Blondine“ Klotilde unaufhörlich hätschelt und

dem „jüngsten Mitglied des Nationalvereins“ — so oder ähnlich heißt Willi etwa ein halb Dutzend mal — fortwährend die Backen kneift — das paßt nur zu gut zu der furchtbaren Breite der Erzählung. Immerwährend dies schalkhafte: „Hierüber könnte ich nun noch Seiten vollschreiben“ (ohne Zweifel, er wäre dazu im stande!), oder auch: „Dies überlassen wir der Phantasie des geneigten Lesers“; in ermüdendster Vollständigkeit jede Idee totgehetzt, vor allem die Parallelisierung zwischen den in langen Proben mitgeteilten authentischen Reden von der Generalversammlung des Nationalvereins in Koburg und den Gefühlen des heimlichen Bräutigams; in regelmäßigen Abständen die schmunzelnde Erwähnung der Tante Adele in Immelborn oder die Erinnerung an Gutmanns Jugendthätigkeit als Geschäftsreisender — ach, wir würden sie auch so nicht vergessen — das sind die Kunstmittel, mit denen Raabe die gemütliche Atmosphäre zu erzeugen sucht, die Otto Ludwig, Theodor Fontane, Gottfried Keller so leicht und zwanglos ihren Geschöpfen mitgeben!

Dazu hat Raabe noch die alte Übung beibehalten, durch romanhafte Beithaten den Stoff poetisch machen zu wollen. Seine drei Hauptlehrer: Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann und Immermann waren hierin wie in der phantastischen Willkür der Erzählung gefährliche Vorbilder. Allzu oft läßt Raabe den Kampf des menschlichen Verstandes mit der Welt in eine rührend beleuchtete Darstellung des Irrsinns oder Schwachsinns auslaufen, allzu oft setzt er seine Figuren in romantisch weltverlassene Einsamkeit; die Weisen sind allzu häufig blind oder bettelarm oder Narren vor der Welt. Freilich hängt das alles mit seiner Tendenz zusammen; aber die Ausführung wirkt im schlechten Sinne romanhaft. Und ebenso bevorzugt er gewisse bequeme Typen zu stark: Magister, Prediger, Arzt, die eine gewisse Entschuldigung für lehrhafte Plauderhaftigkeit haben; oder „stimmungsvolle“ Lokalitäten: verlassene Mühlen, zerfallene Türme, oder die wilde Romantik des Polizei- und Armenhauses. Eben dahin gehört eine der auffälligsten Eigenheiten seiner Technik: die allzu absichtlichen Eigennamen. Die eigentlichen Lieblinge seiner unerschöpflichen Namengebung sind die ironisch-feierlichen viersilbigen Nomina agentis: Wolkenjäger, Feuchtenbeiner, Wassertreter, Reihenschläger, Radebrecher, Winckelspinner, denen sich ein paar dreisilbige anschließen: Zwickmüller, Langreuter, Dachreiter, und ein paar viersilbige anderer Art: Spörenwagen, Knövenagel, Löhnefinke. Dann kommt als zweite Hauptgruppe eine lange Reihe von meist sehr

gut gefundenen Namen mit lautsymbolischer oder direkt aussagender Bedeutung: Dr. Pfingsten, Frau v. Flöte, Hans Unwirsch, Täubrich, Basilides Connexionsky, Brockenkorb, Quakatz, Wübbke, Schlappupp, Ulebeule, Knackstert, Slidderty, Windwebel, Püterich; zum Schluß ein paar latinisierte: Tillenius, Kokinius, Homilius, Buchius und Klufautius — dieser, in den „Gänsen von Bützow", eine Anspielung auf den „berühmten mecklenburgischen Papst" Kliefoth. Alle drei Gruppen, besonders die erste und dritte, gehören zu den technischen Hilfsmitteln der Romantik und begegnen uns deshalb ebenso z. B. in Otto Ludwigs Anfängen; aber ihre Häufung bei Raabe geht über das Maß hinaus, das z. B. Hoffmann immer noch innehält. Werden nun obendrein diese Namen — an sich, wie gesagt, meist gut erfunden — in ihrer Wirkung noch durch entsprechende oder aber grell widersprechende Vornamen verstärkt, so geben sie allein schon dem Ganzen das Gepräge einer von aller Wirklichkeit entfernenden Ironie; namentlich wenn ein Dichter „Krautworst" oder ein besonders sanfter Ehrenonkel „Poltermann" heißt. Wohl sucht Raabe diese Namenwelt zu rechtfertigen, indem er wiederholt dem Namen (z. B. Kleopheas im „Hungerpastor") einen bedeutenden Einfluß auf Charakter und Schicksal der betreffenden Figur zuschreibt (was ja gelegentlich auch Storm thut): — was so wirkt, meint er, müsse doch wirklich sein! Aber eben das ist's: gelegentlich kommen solche Namen vor, aber so selten, daß sie dann zum Schicksal werden; ihre Häufung gehört einer phantastischen Welt an. Da liegen denn auch Orte, die Grunzenow, Wanza, Krickerode, Paddenau, Gansewinckel heißen. Und als wäre es mit all den grotesken Benennungen noch nicht genug, kommen auch Spott- und Scherznamen wie Stopfkuchen, Kennesiealle, Schlappe hinzu oder Verstärkungen wie Täubrich-Pascha. Nur der Adel, den Raabe nicht liebt, hat meist ganz anspruchslose Namen wie Einstein, Lauen u. dergl. Doch nimmt die Namenphantastik und besonders die Übertreibung des Typus „Wassertreter" mit der Zeit ab, und im „Kloster Lugau" (1894) kommt sogar ein Dr. Meyer vor, was früher nahezu undenkbar wäre. — Raabes Erzählungen selbst haben dagegen durchweg einfache gute Benennungen.

Enger als diese Manier hängt eine störende häufige Eigenheit seiner Komposition mit Raabes Natur und Weltanschauung zusammen. Ich meine die unzählige Male wiederkehrende Zerstörung idylli-

scher oder doch ruhiger Verhältnisse durch die plötzliche Ankunft (meist ist es eine Heimkehr) eines Unerwarteten; so in „Abu Telfan" (1867) „Schüdderump" (1870) „Meister Autor" (1874) „Prinzessin Fisch" (1883) „Zum wilden Mann" (1885). Dies typische Moment ist nichts anderes als der symbolische Ausdruck für Raabes Weltanschauung überhaupt, gerade wie ein ähnliches Thema für das Drama unserer Jüngsten bezeichnend ist; denn Raabe besitzt allerdings, was den wenigsten unter seinen Zeitgenossen eigen ist: eine eigene, aus der eigenen Natur und der eigenen Erfahrung hervorgewachsene Weltanschauung. Daß er sie besitzt, hebt ihn trotz aller Mängel seiner Kunst hoch über die breite Heerschar der Epigonen. Daß sie selbst starke Spuren der Zeit trägt, aus der sie erwuchs, bleibt freilich bestehen. Zu der Höhe jener über alles Vergängliche wie über ein Gleichnis herabblickenden ewigen Weltanschauungen, die sich Spinoza oder Goethe, Lessing oder Schiller eroberten, ist der Sohn einer geistig ärmeren Zeit nicht emporgedrungen; und darum, fürchten wir, wird auch das Beste, was er besitzt, veralten, wenn das künstlerische Glaubensbekenntnis eines Eichendorff, eines Fritz Reuter in unvergänglicher Frische fortstrahlen. Denn seiner Weltanschauung fehlt die tapfere Freudigkeit im Genießen oder im Entsagen, im Träumen oder im Leben; es ist eben doch nur ein Kompromiß geschlossen zwischen Pessimismus und Lebensfreude, und Raabes Humor ist der Ausdruck dieses Kompromisses.

„Das Leben ist der Feind" — das ist etwa die Grundformel seiner Weltanschauung. Es giebt zwei große ewige Mächte: die Liebe, das Ideal tapferer Hingabe, und die Demut, das Ideal starker Selbstlosigkeit. Sie berühren sich, denn beide fordern Verzicht auf das, was dem Menschen das Liebste ist: auf die herrischen Gelüste seines eigenen Ich. Aber doch sind es zwei Losungen, die Paul Gerber in seinem ausgezeichneten Buch über Raabe schön aus den „Leuten aus dem Walde" (1863) herausgehoben hat: „Gieb acht auf die Gasse!" und: „Sieh nach den Sternen!" „Gieb acht auf die Gasse!" — erfülle dich mit Liebe zu den Kleinen, die still und demütig ihren Kreis ausfüllen auf der entlegenen Pfarre, im Polizeihaus, im Armenhaus; „sieh nach den Sternen!" — erfülle dich mit Ehrfurcht vor den Großen, die ihr ganzes Selbst der rastlosen Fürsorge für die Armen, die Kranken, die Beladenen geopfert haben. Diese und jene — das sind die wahrhaft zu Bewundernden; das

sind auch die Glücklichsten. Wer mit den Großen der Welt geht und die großen Unheilsmaschinen bedienen hilft — auf kurze Zeit mag er selbst Vorteil ernten, Ansehn, Reichtum; schließlich ist doch er der Betrogene, wie am Schluß des „Schüdderump“ der eine dieser Wackeren, der Graf Basilides Connexionsky, es dem schändlichen Barbier gegenüber ausspricht. „Des Innern stiller Frieden“ wird nicht durch äußere Güter erkauft. Freilich verschärft sich Raabes Pessimismus mit den Jahren: anfangs ließ er die Realpolitiker gern unterliegen, nachher bleiben sie triumphierend stehen: die Feinde des Ideals „sind nicht tot zu kriegen“. Aber zu beneiden sind sie nie. Ja, sie haben äußern Erfolg; aber was ist er? Wahrer Genuß ist nur der der Hingabe an das Ideal. Deshalb hat Raabe, dem Heyse wünschte, er möge „nicht nur charakteristische Genrebilder und bedeutsame Porträts hinstellen, sondern an einigen typischen Gestalten seinen Humor zur vollen Höhe sich auswachsen lassen“, einmal wenigstens eine wirklich im großen Stil typische Figur geschaffen: Pinnemann in den „Drei Federn“ (1865). Er ist der Repräsentant der Verachtung des Ideals, der erbärmlichen Skepsis an dem einzigen wahren Gut der Menschheit. „Allen Enthusiasmus, alle Begeisterung, jede schöne Täuschung mußte, mußte mir dieser Begleiter und Führer aus der Seele zerren, es war ein Mephisto, ein verneinender Geist und noch dazu, trotz aller Schlauheit, ein roher, ungebildeter, alberner. Sein Witz war flach, falsch und gemein ... Diese halbgebildete Böswilligkeit, dieses impotente Geifern der Nichtigkeit gegen das Wahre und Schöne, gegen jede Hoffnung und Opferlust, sind das Schrecklichste, was die Civilisation in ihrem Schoße erzeugt.“ Wer die Litteratur jener Jahre kennt, als die Verzweiflung über die Nackenschläge, die dem Völkerfrühling von 1848 folgten, als die Verbitterung der Konfliktsjahre und schließlich der rohe Taumel der Gründerjahre allen Idealismus, allen Enthusiasmus, jede schöne Täuschung zu ersticken drohten, der wird in Pinnemann einen bedeutsamen Typus entdecken. Von Bodenstedts gutmütig-superklugem Abthun jedes höheren Schwungs bis zu Oskar Blumenthals faunischem Begrinsen jeder ernsten Regung, von der Lebensflucht Roquettes bis zu der Unsittlichkeit der Litteratur um 1875 — wie hat sich Pinnemann entwickelt! Schade nur, daß diese Figur in keinem der Hauptwerke Raabes steht; wir hätten sonst, was er uns trotz Heyses Mahnung schuldig blieb: „seinen Siebenkäs“, seinen Münchhausen: ein Werk, mit

andern Worten, das sich mit unverwischbaren Zügen dem Gemüt und der Phantasie seines Volkes einprägte und von dem Namen des Dichters hinfort unzertrennlich wäre.

Aufs engste hängt mit dieser Lebensphilosophie Raabes Vaterlandsliebe zusammen. Es ist nicht die unbedingte blinde Hingabe eines Kleist; es ist die stark moralistisch gefärbte Vorliebe, wie sie gleichzeitig Lagarde vertritt. Was jene Edlen, Guten, Hingebenden unter den Menschen, das sind für Raabe die Deutschen unter den Völkern der Erde. Als die Stillen, als die Demütigen liebt er sie. Er liebt sie gerade so, wie Wolfgang Menzels feurigerer Patriotismus sie um Gotteswillen nicht haben wollte. Und hier offenbaren sich nur allzu deutlich die Schwächen dieser Anschauung.

Niemals hat Raabe einen Menschen gezeichnet, der gut und zugleich stark auch im weltlichen Sinne wäre. Der Chevalier im „Schüdderump" ist fast der Typus seiner guten Menschen: ein wenig schwachsinnig sind sie alle, oder doch matt und müde, wie die Herrin der Mühle in „Abu Telfan". Wo die Schicksale leichter sind, zeichnet er wohl thatkräftige heitere Figuren — bezeichnender Weise sind es dann fast immer Frauen wie die Hausherrinnen im „Schüdderump" und in „Gutmanns Reisen". Ballt sich aber schweres Gewölk zusammen, schlägt plötzlich der Blitz ein — dann sind die Invaliden wehrlos auf ihr tapferes Herz angewiesen. Keine Faust erhebt sich mutig gegen all jene unwahrscheinlichen Glücksritter, den reich gewordenen Barbier (im „Schüdderump"), den glücklichen General (im „Wilden Mann"); man duldet und klagt.

So kommt es, was auch Raabes liebevollster Kritiker hervorhebt, daß die Thatkraft des modernen Menschen bei ihm ganz verkümmert. Er hat keinen Sinn für neue Ideale; nur das Alte, die malerische Ruine, das verlassene Dorf sind für ihn poetisch. Hierin ist er, der Freidenker, mehr als der konservative Riehl ein radikaler Reaktionär. Die modernen Triumphe der Technik enthalten für ihn nichts Großes; sie sind ihm lediglich Siege des Teufels, der die Rosen bricht; die Eisenbahn oder die Fabrik betrachtet er mit romantischer Ironie. Und nicht viel anders stellt er sich zu dem Aufschwung des Reichs. Als alles darniederlag in Deutschland, da schloß er sich, wie Heine es von sich selbst sagt, als des deutschen Volkes guter Narr mit ihm ins Gefängnis ein, tröstete es, verwies es auf die unverlierbaren Güter, mahnte es,

sich treu zu bleiben. Als dann aber die Ketten sprangen und ein unerhörter Sieg deutscher Thatkraft die Welt überraschte, da war Raabe fast so unzufrieden, wie französische Ideologen, Michelet, Renan, die es der Nation von Träumern übelnahmen, daß sie erwacht war. Die nur allzu charakteristischen „Reisen Gutmanns“ (1892) parodieren die verdienstvollen Bestrebungen des Nationalvereins fast ebenso, wie die „Gänse von Bützow“ die französische Revolution; „Der Dräumling“ (1872) sucht die Schillerfeier von 1859 als die eigentliche nationale Erhebung, Sedan nur als ihr Ergebnis darzustellen. Als der rechte „Deutsche Adel“ (1880) galten Raabe immer nur die Idealisten, die in der Stille den deutschen Geist pflegten; der Oberlehrer, der auf 1870 stolz ist, spielt (in „Horacker“ 1876) neben dem Konrektor alten Schlags eine böse Rolle. Nirgends eine helle Freude an dem großen Abschluß jener tragikomischen Biographie des deutschen Volkes, die der Anfang des zweiten Buches von „Abu Telfan“ in wahrhaft großartiger Lapidarschrift erzählt — es ist ja nur „Erdenstreit“, es ist nur „laute Vergänglichkeit“. Wir müssen hier wieder an Hamerling denken und seinen unerträglichen „Teut“. Die Ideologie, das rechthaberische Verschließen gegen die Wirklichkeit, die Unfähigkeit, große Schicksale mit ganzem Herzen mitzuerleben — sie verleugnen sich bei keinem der beiden Schüler Jean Pauls und E. Th. A. Hoffmanns. Wir bezweifeln nicht: auch die Meister selbst hätten für Sedanfeier und Kaiserkrone kein volles Herz gehabt; aber sie kamen aus antipolitischen Zeiten. Wer heut lebt, für den wird die unbedingte Verherrlichung des stillen Einzelnen auf Kosten der freilich allemal lärmenden Gesamtheit, das Hohelied auf die unbedingte Entsagung, die Abkehr von dem Erwachsen neuer Ideale zur schweren Sünde. Auch an Scheffel beobachteten wir solche „Reichsverdrossenheit“; doch er wollte nie Volkserzieher sein. Raabe wollte es. Aber wir lernen an ihm, daß doch nur die Allergrößten ihrem Volk mehr zu lehren haben, als sie von ihm selbst zu lernen vermöchten.

Der große Erfolg von Raabes Erstling, der „Chronik der Sperlingsgasse“ (1857), hat sich bei keinem späteren Werk wiederholt. Viel bedeutender ist doch die Trilogie „Der Hungerpastor“ (1864) — „Abu Telfan“ (1867) — „Der Schüdderump“ (1870), die durch „Drei Federn“ (1865, mit der Gestalt Pinnemanns) eingeleitet wird. Jene drei Romane schildern den Kampf des Idealismus, des Hungers nach dem Höheren gegen das

Leben — und gegen des Lebens letzten Trumpf: den Tod. Der „Hungerpastor“ ist der Jüngling, der mit tausend Masten auf den Ozean schifft; in „Abu Telfan“ ringt er vergeblich mit der Gewöhnlichkeit, versinkt er in den Sumpf der alltäglichen Hindernisse; im „Schüdderump“ treibt still auf zerbrochenem Kahn der schiffbrüchige Greis in den Hafen. So bilden die drei Bücher wirklich eine Einheit. Auch der (übrigens künstlerisch diskrete) Gebrauch von Symbolen (die Schusterkugel, die Mühle, der Pestwagen), die freilich bei Raabe auch sonst auftreten (so im „Horn von Wanza“ 1881, „Pfisters Mühle“ 1885), kennzeichnet schon äußerlich ihre besondere Bedeutung als Bekenntnisse des Dichters. „Abu Telfan“ ist das reichste und bedeutendste, „Der Hungerpastor“ in künstlerischer Hinsicht das durchgearbeitetste der Bücher; „Schüdderump“ dagegen zeigt neben vielen Vorzügen des Autors auch all seine Schwächen in nur zu deutlicher Weise.

Der nächste litterarische Verwandte Raabes ist Hermann Heiberg (geb. 17. Nov. 1840) aus Schleswig, der Sohn eines eifrigen Politikers und einer geborenen Gräfin Baudissin, deren interessante „Erinnerungen“ (1897) in die Kreise der Goetheschen Nachkommen, Tiecks und des Theatergrafen Hahn führen. Ein Mann von großer Lebenserfahrung und dem Maß Weltverachtung, ohne das man jene selten erkauft, ein guter Beobachter, aber als Künstler trotz aller Absichtlichkeit seines Realismus nur eben auf dem Durchschnitt, hat er die Bedeutung seiner ersten größeren Werke („Die goldene Schlange“ 1884, „Apotheker Heinrich“ 1885, „Ein Buch“ 1885, „Eine vornehme Frau“ 1886) später in gehetzter Massenproduktion nicht wieder erreicht. Es ist ganz Raabe, wenn er (im „Apotheker Heinrich“) die Wonneschauer im Herzen einfacher, liebender Menschen höher stellt als Schlachtgesang, Triumphe der Technik und der Wissenschaft und allen Hochmut des berechnenden Verstandes; der Apotheker selbst, dessen Roheit freilich weit übers Menschliche herausgeht, und das Personal seiner Apotheke, insbesondere der dichtende August, sind Figuren von Raabes Art. Neu ist dagegen die stark aktuelle Tendenz, der Kampf gegen die Konvenienzehe, mit dem Heiberg eine ganze Gattung wieder eröffnet, die dann in Romanen von Gabriele Reuter und Emil Marriot gipfelt.

Auch Wilhelm Jensen (geb. 1837) zeigt manche Züge, die an Raabe erinnern, neben dem ernsten Humor und der gern lehr-

haften Art die leichte, oft zu leichte Produktion, die lyrischen Sympathien, die ausgesprochen norddeutsche Art der Sprache und Charakterzeichnung. Doch ist er um so viel mehr heiterer Lyriker, wie Raabe der düstere Satiriker ist, lebhafter, kampfbereiter, freilich auch weniger tief. Seiner ganzen Eigenart nach haben wir ihm doch einen andern Platz, bei seinen näheren Altersgenossen, anzuweisen. —

Fanden wir in der Produktion fast aller in diesem Jahrzehnt neu hervortretender Autoren die Abkehr vom starken Leben in irgend einer Form, als Flucht in ein heiteres Märchenreich bei Roquette und seinen Genossen, als Rettung in eine Art pessimistischer Religion bei Lorm, als Aufbau konventioneller Idealwelten bei Hamerling, als Zurückziehen in stille Einsamkeit bei Raabe, so bieten dieser viel verbreiteten Sehnsucht der Zeit doch auch ältere Richtungen die Möglichkeit der Befriedigung. Man brauchte nicht eine Religion des grundlosen Optimismus oder der deutschen Selbstverleugnung aufzubauen — man konnte sich einfach innig und weltverachtend an gegebene Religionen anschließen. Man brauchte nicht nach Hellas oder in den islamitischen Orient zu fliehen — man konnte sich daheim in sein trautes Erdenwinkelchen enger einschmiegen. Noch ist der Veteran Willibald Alexis (1798—1871) thätig, wenn auch nur mit seinen letzten Gaben; Auerbach (1812—1882) steht auf der Höhe seiner Wirksamkeit und giebt eben (1856) sein „Barfüßele" heraus, das in die Reihe der populären „Prachtausgaben für den Weihnachtstisch" tritt, von Vautier illustriert wie Hamerlings „Amor und Psyche" von Thumann, Scheffels „Gaudeamus" von A. v. Werner, während daneben die zierlichen Miniatur- und Kabinettausgaben des „Trompeter", des „Mirza Schaffy", der Märchendichtungen ihren Siegeszug antreten. Hermann Kurz (1813—1873), Levin Schücking (1814—1883), Josef Rank (1816—1896) veröffentlichen ihre Schilderungen aus Schwaben, Westfalen, dem Böhmerwald und bleiben mit ihren Erfolgen wohl auf engere Kreise beschränkt, aber doch keineswegs auf die ihrer Darstellungsgebiete; und der Größte unter ihnen, Otto Ludwig (1813—1865), stellt die Heiterethei (1857) und seine ganze reiche Welt thüringischer Figuren in die Mitte so vieler nicht immer lebendiger Kostümfiguren. Der treffliche Leopold Kompert (1822—1886) aus Münchengrätz in Böhmen, ein Jugendfreund Moritz Hartmanns, fand endlich für seine Geschichten „Aus dem Ghetto"

(1848, 1860) den ruhigen, stillen, fast frommen Ton, den diese altertümliche halbverschüttete Welt verlangte. Statt der grell tendenziösen Beleuchtung, die frühere Judenschilderungen fast stets nach der einen oder der anderen Seite hin entstellt hatte und die bei Karl Emil Franzos (geb. 1848) wieder stark hervortritt, statt der freilich gemütlich-witzigen, aber doch immer ironisch-überlegenen Tonart, die Aaron Bernstein (1812—1884) aus Danzig, der begabte Begründer der Berliner „Volkszeitung“ (1853) und verdiente Verfasser der weitverbreiteten „Naturwissenschaftlichen Volksbücher“ (1858—1861), in seinen Novellen aus dem jüdischen Leben („Vögele der Maggid“ 1860, „Mendel Gibbor“ 1860) anschlug, wählte Kompert den Ton, in dem man Jüngeren von der Tapferkeit und den Leiden ihrer Vorfahren erzählt. Der epischen Bedeutung eines jahrhundertelangen Martyriums ist er erst und fast allein er gerecht geworden. — Und mit fast religiöser Andacht vertiefte sich auch Friedrich Schlögl (1821—1892) aus Wien in das Leben seiner Vaterstadt, seitdem er sich (1870) von der drückenden Last einer Subalternbeamtenstelle freigemacht hatte. Wie Raabe liebte er die alte, enge, idyllische Stadt, sah er in der eindringenden Civilisation ein Unglück und konnte auf einer Alm anfangen zu weinen vor Schmerz darüber, daß er in dem modernisierten Wien leben müsse; aber doch war ihm auch dies ans Herz gewachsen und vor allem, wieder eine Ähnlichkeit mit Raabe, die kleinen Leute darin. Aber gerade aus dieser Heimatfrömmigkeit erwuchs ihm auch der herrliche, oft bärbeißige Humor. In einer Zeit, in der man den Humor sonst mit Gold aufwog, blieb leider dieser echte Herzenshumorist fast unbeachtet — ein prächtiger Vertreter des weltbesiegenden Lachens, der am Vorabend seines Todestags sich bei seinem Freund Chiavacci entschuldigte, eine Sitzung für das Anzengruber-Denkmal versäumen zu müssen: „Ich bin durch eine dringende menschliche Berufsangelegenheit verhindert; ich habe morgen zu sterben . . .“ —. Vincenz Chiavacci (geb. 1847) selbst ist als Schlögls bester Schüler anzusehen, der freilich in seinen glatten Bildern aus dem Volksleben Wiens Schlögls Art fast so sehr verflacht hat, wie der lustige Benno Rauchenegger (geb. 1843) aus Memmingen („Münchener Skizzen“ 1888) die seines Vorgängers Franz Trautmann (1813—1887). In der Nachahmung volkstümlicher Redeweise ist allerdings fast überall den Jüngeren die neue Schulung des Ohrs zu gut gekommen. Das

reizte sie denn auch, von der Erzählung zum Volksstück fortzuschreiten, und hierdurch haben Chiavacci („Einer vom alten Schlag" 1886, mit Karlweiß), Karlweiß (Karl Weiß geb. 1850 in Wien: „Aus der Vorstadt" 1883, mit Hermann Bahr), Karl Morre (geb. 1832) aus Klagenfurt („'sNullerl" 1885) die alte österreichische Tradition von Raimund und Nestroy bis zu Hermann Bahr (geb. 1863: „s Tschaperl" 1897) und Arthur Schnitzler (geb. 1862: „Liebelei" 1895) übergeleitet.

Der liebenswürdige Friedrich Wilhelm Grimme (1827—1887) aus Assinghausen im westfälischen Sauerland vereinigt die andächtige Liebe zur Heimat mit warmherziger Religiosität. In seinen Schwänken („Schwänke und Gedichte" 1861) ist der Lehrer und Gymnasialdirektor etwas trocken; aber seine Gedichte (Gesamtausgabe 1881; zuerst 1855) enthalten echte Herzenstöne, und nicht leicht ist ein Teil Deutschlands so warmherzig gepriesen worden, wie er sein Heimatthal, „dies Himmelreich auf Erden" besingt. Kräftig und tüchtig sind auch seine Sprüche. Den Typus des eigentlichen Dialektdichters, der sich inhaltlich wie äußerlich innerhalb engerer Grenzen halten muß, hier aber wahrhaft Erfreuliches zu leisten vermag, verkörpert dieser Fortsetzer anspruchsloser altvolkstümlicher Art in ausgezeichneter Weise.

Zu höherem Schwung hebt sich ein anderer eifrig katholischer Dichter: Edmund Behringer (geb. 1828) aus Bubenhausen in seinen „Aposteln des Herrn" (1879). Die Großartigkeit und Geschlossenheit der Komposition bleibt zu bewundern, mag auch in der Durchführung ein gewisses Mißverhältnis zwischen Vorsatz und Kraft fühlbar bleiben. Johannes, der allein überlebende Lieblingsjünger Christi, erwartet am See Genezareth die schon verklärten Genossen; und indem sie nun gruppenweise erscheinen, wird in großen Zügen die ganze Geschichte der christlichen Völker vorgeführt. Am lebendigsten und kräftigsten spricht der Dichter, wenn der heilige Andreas von seinen teueren Germanen berichtet; doch auch die Verkörperung der mit warmer Liebe geschilderten Hellas wirkt ergreifend. —

Aber mehr als die Religion half eine andere Macht die Poesie verjüngen. Der Staat und die Kirche, der Konservativismus und der Liberalismus, der großdeutsche und der partikularistische Gedanke, die Forderung der reinen Kunst und die Tendenzdichtung — alle, alle waren sie bei der harten Probe des Jahres 1848 als matt, als krank,

als unzulänglich befunden worden. Aber die Wissenschaft war von den Niederlagen der Professoren in der Paulskirche unberührt geblieben. Früh hatten deshalb kluge Männer bei ihr Anschluß gesucht: äußerlich, im Sinne einer dichterischen Einkleidung wissenschaftlicher Resultate, Jordan und die Ebers, Dahn und Genossen; tiefer, im Sinne einer Nutzanwendung aus der wissenschaftlichen Erkenntnis auf Leben und Kunst, die Gottfried Keller, Freytag, Riehl. Das schuf prächtige Werke, für die wir ewig dankbar sind; auf neue Wege lenkte auch das nicht. Es blieb übrig, von der Wissenschaft das letzte zu lernen: die Methode selbst. Es blieb übrig, aus ihrer unverzagten Wagelust, aus ihrer unerschrockenen Thatkraft, aus ihrer unbedingten Vorurteilslosigkeit den Mut zu neuen Thaten zu schöpfen. Der Wissenschaft ist ein Fehlschlag nur eben ein mißglücktes Experiment; lächelnd geht sie zu neuen Versuchen über. Darin liegt die belebende Kraft echter Forschung. Nicht daß sie unfehlbar wäre — sie will es gar nicht sein, nur ihre Vertreter möchten es oft; aber daß sie unermüdlich ist — das ist ihre Größe. Der Künstler verzagt leicht, der Staatsmann mag oft verzweifeln; der Gelehrte darf an seinen Fähigkeiten zweifeln, nicht an der Wissenschaft, wie jene an der Kunst oder der Politik.

Damals vor allem bewährte sich die Wissenschaft als Quickborn. Auch von großen Staatsmännern hätte man lernen können; aber wer wußte viel von dem Gesandten v. Bismarck, der sich eben aus dem hochfahrenden Junker zum großen Staatsmann — und auch zum großen Stilisten umschuf? wer von den Generälen Moltke und Roon, die in trefflichen Wanderbüchern und geographischen Werken die Objektivität des strategischen Beobachters in den Dienst einer wissenschaftlichen Beherrschung des Stoffes stellten? Aber die großen Gelehrten kannte alle Welt; und sie hatten das Verdienst, Anteil an den Bedürfnissen des Volkes zu nehmen. Man dürstete nach Erfolgen, nach einer Versöhnung mit dem Leben. Die Freude an der bunten Fülle der Wirklichkeit, die neben einem Ranke einst auch Dichter und Künstler gekannt hatten, besaß jetzt nur noch der Gelehrte. Die anderen wählten vorsichtig aus und bauten sich in der einsamen Waldmühle oder auf der Wiener Gasse, im Wohllaut oder in der Spekulation ihr Nest. Aber Hermann v. Helmholtz (1821—1894) aus Potsdam trat an alle Fragen mit der naiven Neugier Rankes heran: „Es war in Wahrheit die besondere Form meines Wissensdranges, der mich vorwärts trieb und mich bestimmte,

alle brauchbare Zeit für wissenschaftliche Arbeit zu verwenden.“ Früh hatte er den Augenspiegel entdeckt und als der erste eine lebende menschliche Netzhaut klar vor sich liegen sehen. In unserem Zeitraum begann er (1856) das erste seiner epochemachenden Werke zu veröffentlichen, das „Handbuch der physiologischen Optik“; später ward er der Kolumbus für die von diesem Zeitraum neu entdeckte „Welt des Ohrs“. Aber die Tonempfindungen interessierten doch den Forscher nicht so ausschließlich, daß er nicht leidenschaftlicher Musikfreund gewesen wäre; der Optiker mochte über Goethes Farbenlehre noch so ungünstig urteilen — er bewunderte den Dichter, wie sein Lehrer Johannes Müller es gethan, citierte ihn gern, schrieb aus vollkommenster Kenntnis über den Forscher Goethe. Seine „Wissenschaftlichen Abhandlungen“ (seit 1881) gaben einer Zeit, in der alle Dichter Specialitäten pflegten, wieder den Anblick einer universellen, im höchsten Sinne humanen Natur. Rühriger als der vornehme Physiker mit den prachtvoll kühlen Augen bemühte sich Emil du Bois-Reymond (1818—1896) um den Beifall weiterer Kreise. Der geistvolle Physiolog hatte von seinen französischen Vorfahren nicht nur die Vorliebe für den akademischen Prunkvortrag geerbt, sondern auch die Neigung, die Pointe zu überschätzen; aber mochte er in seinen Reden und Abhandlungen methodologische oder biographische Fragen behandeln, mochte er (1872) gerade aus dem Geist der Wissenschaftlichkeit heraus vorlauten Baccalaureis jenes berühmte „Ignorabimus“ zurufen, das den Umschwung in dem Kultus der Wissenschaft andeutete, oder mochte er (1882) doch selbst wieder aus dem rechten Gelehrtenhochmut heraus den sonst von ihm hochverehrten Goethe ungeschickt genug angreifen („Goethe und kein Ende“) — immer interessierte er, regte Diskussionen an, brachte das gelehrte Denken mit dem öffentlichen Fühlen in Berührung und erweckte elektrische Funken aus dem Kontakt. Auch Politiker wie die Juristen Rudolf Gneist (1816—1894), Franz v. Holtzendorff (1829—1889) und Rudolf v. Jhering (1818—1892), der Mediziner Rudolf Virchow (geb. 1821), der Statistiker Rümelin (1815—1889), ein grundgescheiter Schwabe, dazu die früher aufgezählten Historiker fast ausnahmslos wirkten nicht minder eifrig in populären Vorträgen und Abhandlungen. Niemals war der Bildungseifer Deutschlands größer. Die öffentlichen Vorträge in der Berliner Singakademie gewannen für die Hauptstadt eine Bedeutung, wie nur einst A. W. Schlegels und später Humboldts

Vorlesungen; aus ihnen ging auch das wertvolle Unternehmen der „Sammlung gemeinverständlicher Vorträge“ hervor, das für die Verbreitung zuverlässiger Kenntnisse in den besseren Kreisen des Publikums Großes geleistet hat. Hier wirkten denn auch andere Gelehrte mit, die trotz engerer Begrenzung ihres wissenschaftlichen Faches weitherziges Interesse und vielseitige Berührungen nicht verleugneten: der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer und der Philosoph David Friedrich Strauß, der Archäolog Ernst Curtius, den gerade in jenen Vorlesungen die spätere Kaiserin Augusta „entdeckt“ und als Lehrer des zukünftigen Kaisers Friedrich ausgewählt hatte, der Historiker der Philosophie Eduard Zeller (geb. 1814) und andere. Der Geograph Oskar Peschel (1826—1875) und der um das Verständnis der „Naturvölker“ verdiente Philosoph Theodor Waitz (1821—1864: „Anthropologie der Naturvölker 1859 ff.) eroberten weite Kreise für die bisher streng fachgelehrte Geographie und Ethnologie, und der große Chemiker August Wilhelm Hofmann (1818—1892) wußte sogar, seit Liebig der erste, der „klösterlichen“ Chemie populäre Seiten abzugewinnen. In niemandem aber verkörperte sich diese belebte und belebende Kraft der Wissenschaft, ihre Wechselwirkung mit dem Leben, ihre erzieherische Macht schöner als im Friedrich Albert Lange (1828—1875) aus Wald bei Solingen, dem Turner und Politiker, Nationalökonomen und Interpreten Schillers, Psychologen und Historiker der Philosophie, dessen „Geschichte des Materialismus“ (1865) und dessen „Arbeiterfrage“ (1865) sowohl wegen ihrer lichtvollen, lebendigen Darstellung wie wegen der Liebenswürdigkeit der überall aus ihnen hervorleuchtenden Persönlichkeit des Autors zu den wirksamsten Büchern der Zeit gehörten. In solcher Schule erwuchsen dann wieder Meister wie Theodor Gomperz (geb. 1832) aus Brünn, dessen klassisches Werk „Griechische Denker“ (1896) uns so glänzend über die innere Verwandtschaft alten und neuen Denkens belehrt, und Ernst Mach (geb. 1838), der Philosoph der exakten Wissenschaften, dessen „Populärwissenschaftliche Vorlesungen“ (1896) die typische Geschichte der menschlichen Erkenntnis so sachlich und zugleich mit so warmem Anteil erklärten wie nur einst Goethe in seinen „Meteoren des litterarischen Himmels“. Eine dritte Generation fand dann für den Geographen Friedrich Ratzel (geb. 1844), den Theologen Adolf Harnack (geb. 1851), den Historiker Karl Lamprecht (geb. 1856)

das Publikum schon wohl vorbereitet, das jene älteren Meister erst hatten erziehen müssen. — Wir verdanken so gerade dieser Zeit von 1850—1860 eine unschätzbare Bereicherung des Gesamtbesitzes an in bestem Sinne volkstümlichen Darstellungen aus den Wissenschaften; wir verdanken ihr eine neue Belebung der Beziehungen zwischen der Gesamtheit der Lehrenden und der Gesamtheit der Lernenden. Diese großen Gelehrten wollten keine Aristokraten des Studierzimmers sein; sie „mischten sich unter das Volk“, sie hinterließen ausnahmslos populär gehaltene Arbeiten neben streng sachlichen, ja ein großer Arzt, Adolf Kußmaul (geb. 1822), verschmähte es nicht, mit Eichrodt in übermütigen Reimspielen die parodistische Kunst des „Hortus deliciarum“ mitzumachen, während sein berühmter Kollege Max v. Pettenkofer (geb. 1818) sich wenigstens in „Chemischen Sonetten“ (1844—1845) versuchte und der hervorragende Chirurg Richard v. Volkmann (1830—1889) als Richard Leander Märchen und Lieder dichtete. Aber vor allem schenkten diese Männer der Poesie wieder Vorbilder der Thatkraft, des siegreichen Muts, wie sie auf keinem anderen Gebiet der Öffentlichkeit damals zu erblicken waren. Und sie gaben der weltflüchtigen Litteratur wieder einen Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Volk. Von hier aus erwuchs zuerst eine neue Kritik, die abgestorbene Richtungen abwehrte, neuen den Weg bahnen half; sie führte zu einer neuen, kritisch gerichteten, vielfach der jungdeutschen Schule verwandten Agitationslitteratur; und dies zeitigte schließlich auch, langsam, sehr langsam, die neue realistische Litteratur der Gegenwart, die die uralte Verwandtschaft von Poesie und Wissenschaft verheißungsvoll erneut.

Und so beginnt jetzt, längst vorbereitet, langsam das goldene Zeitalter der litterarischen Kritik. Lessing und Herder, Goethe und Schiller, vielleicht auch die Brüder Schlegel waren größere Kritiker, als diese Zeit besitzt; Müllner und Menzel, Heine und Gutzkow haben eine stärkere kritische Diktatur ausgeübt. Aber niemals sah Deutschland so viele starke Kritiker zusammen. Noch wirkten Menzel und Gutzkow, die Todfeinde, aber freilich war ihre Kraft gebrochen; Gubitz, Rötscher, Fr. Th. Vischer, Robert Prutz, Gustav Freytag, Julian Schmidt standen in hohem Ansehen. Nun aber trat eine ganze Phalanx neuer Kritiker auf. Die „Wiener Kritik“ und die „Berliner Kritik“ wurden auf neue Füße gestellt. Natürlich waren die Tendenzen nicht überall die gleichen. Neben feinsinnigen Vor-

fechtern der neuen Kräfte wie Kürnberger, neben unparteiischen Freunden alter und neuer Kunst wie Hillebrand fehlen nicht die laudatores temporis acti wie Hanslick, die Gegner neuer Talente wie Frenzel. Aber ein Streben, über Willkür und Persönlichkeiten fortzukommen, von einer höheren Warte das Land zu erschauen, und das Bedürfnis, die Kritik selbst in durchgebildeter Form zu geben, beherrscht alle. Der Fraktionsgeist der Romantiker und der Jungdeutschen, die persönlichen Gehässigkeiten der Müllner und Menzel finden auf der ganzen Linie von Vischer bis Speidel keinen Raum. Auch die doktrinäre Enge der Hegelianer Gubitz und Rötscher wird fast durchweg überwunden. Sehr gescheite Leute sind diese Kritiker alle; viele sind mehr. Wo die Dichter der Epoche gegen die Kritiker polemisieren, unterliegen sie nicht nur, sondern sie haben auch wirklich meist unrecht; wo Hamerling gegen Kürnbergers Wahrspruch, für den „Fechter von Ravenna“ und gegen die „Sieben Legenden“ eintritt, wo Jordan sich selbst gegen seine Recensenten verteidigt, da hat fast überall die Nachwelt im Sinne der Kritiker entschieden.

Der hervorragendste Kunstrichter dieses kritischen Zeitraumes war wohl unbedingt Ferdinand Kürnberger (1823—1879) aus Wien. Wenn einer, so war er zum Kritiker geboren. In der „gedrungenen Gestalt mit beinahe viereckigem Gesicht und stumpfer, etwas geröteter Nase, hoher, breiter Stirn und grauem unwirschen Auge“ wohnte ein unbestechlicher Wahrheitssinn; hinter dem Poltern des unliebenswürdigen „Graunzers“ und der Eitelkeit des mit der Gastfreundschaft seiner Freunde — besonders Wilhelm v. Kaulbachs — in Brentanoscher Ungeniertheit rechnenden ruhelosen Junggesellen war eine andächtige Verehrung der Kunst und der Wahrheit verborgen. Auf die beiden kam es ihm an: echte Kunst forderte er und subjektive Wahrheit. Deshalb ward die Auswahl seiner „Reflexionen und Kritiken“, die er bezeichnenderweise „Litterarische Herzenssachen“ (1877) nannte, zu einer Fundgrube scharfsinniger Urteile und glänzender Analysen. 1872, als von Gottfried Keller fast nur die Eingeweihten zu reden wußten, erklärte er bereits den Dichter der „Leute von Seldwyla“ für den ersten Novellisten der Welt; Perlen wie Claude Tilliers „Onkel Benjamin“ oder gar den Briefwechsel Goethes mit Schiller, verborgene Talente wie Hermann Kurz, aufgehende Sonnen wie Turgenjew hat niemand liebevoller und feinsinniger gewürdigt als

er. Aber auch auf kleine Symptome wußte er zu achten; die kulturhistorische Bedeutung der Witzblätter und der „ernsthaften Witze“ hat gerade er als der erste betont. Und wieder die Gesamtphysiognomie jener Tage ist wohl von keinem Zeitgenossen so hell beleuchtet worden wie von Kürnberger in dem meisterhaften Artikel über Wilhelm Jordan. Dies Talent, die hervortretenden Züge der Zeit zu erfassen, hob auch seine politischen Feuilletons weit über den Durchschnitt. Seine „Siegelringe“ (1874) können sich ruhig neben Gustav Freytags „Politischen Aufsätzen“ sehen lassen, ja an verhaltener Kraft, an ingrimmiger gesammelter Schlagfertigkeit übertreffen sie sie. Auf dem Boden der Politik hatte der glühende deutsche Patriot, der leidenschaftliche Liberale nur zu viel Grund zu Skepsis und Erbitterung. Auch hatte er den Glauben an die allein seligmachende Demokratie früh eingebüßt. Sein Roman „Der Amerikamüde“ (1856) ist wieder wesentlich kritischer Natur: das Idealbild amerikanischen Lebens, das zur Zeit der „Europamüden“ so gern gezeichnet wurde, wird auf Grund eingehender Studien revidiert; und obwohl Kürnberger selbst nie jenseits des Meeres war, ist ihm ein Gesamtbild von großer Anschaulichkeit gelungen, wenngleich der Yankee mit zu schroffer Härte gezeichnet und der deutsche Idealist — der erst nachträglich Züge von Lenau erhielt — konventionell geblieben ist. Künstlerisch bedeutender als dies immerhin interessante und kulturhistorisch bedeutsame Buch sind Kürnbergers Novellen. Hier tritt das romantische Element in ihm stärker und zwar in sehr liebenswürdiger Form hervor, nicht nur in der Lebensanschauung, sondern auch in der Neigung zu kunsttheoretischen Gesprächen; doch ist der Ton, in dem Landolin (in der reizenden Erzählung „Heimlicher Reichtum“) über Heyses Arrabiata, Hamerlings Ahasver, Halms berühmte Verse „Zwei Seelen und ein Gedanke“ spricht, ganz anders der Persönlichkeit angepaßt als die litterarischen Kritiken etwa in Tiecks Novellen.

Kürnberger ward der Stammvater der ruhmreichen Wiener Kritik, deren litterarische Bedeutung groß, deren künstlerische Bedeutung kaum geringer ist. Fast gleichaltrig zwar sind der berühmte Musikkritiker Eduard Hanslick (geb. 1825) aus Prag, ein amüsanter Plauderer, allerdings voller Subjektivität und gegen die „Zukunftsmusik“ wie seine Kollegen Kürnberger und Spitzer bis zur Verblendung verbittert, Rudolf Valdek (eigentlich Rudolf

Wagner 1822—1894), wohl der selbständigste und vielseitigste unter ihnen, ein Meister des Feilens und ein großer Leser, Übersetzer und Charakteristiker, Friedrich Uhl (geb. 1825) aus Teschen in Schlesien. Dann folgen Ludwig Speidel (geb. 1830) aus Ulm, der sich in Wien so ganz heimisch gemacht und dem litterarischen Teil der „Neuen Freien Presse" den Stempel seiner feinen impressionistischen Kunstkennerschaft aufgeprägt hat; Daniel Spitzer (1835—1893) aus Wien, der in seinen berühmten „Wiener Spaziergängen" (seit 1865) einen etwas angestrengten, oft freilich mit Erfolg angestrengten Witz, eine vielseitige Belesenheit und eine heimliche lyrische Ader zu kunstvollen Mosaiken zusammenfügte, in seinen satirischen Novellen aber („Das Herrenrecht" 1877, „Verliebte Wagnerianer" 1878) die altösterreichische Lascivität ohne die altösterreichische Grazie erneute; Hugo Wittmann (geb. 1839, Speidels specieller Landsmann), und nicht wenige Jüngere, die noch zu nennen wären. Eins mindestens teilen sie alle: die Sorgfalt der Form, die ein Kunstwerk genügend respektiert, um ihm künstlerische Behandlung angedeihen zu lassen. Auch ein gewisser Grundbau von ästhetisch-moralischen Anschauungen ist ihnen allen — selbst dem scheinbar ganz ungebundenen Spitzer — gemein; erst die neue Schule Wiener Kritiker, die der geistreich-sprunghafte Hermann Bahr (geb. 1863) aus Linz eröffnete, hat sich unbedingt zum Prinzip des Subjektivismus und Impressionismus bekannt.

Wie Kürnberger, Spitzer, Thaler, Kalbeck, Bahr in Wien, haben nach löblicher Sitte andere Kritiker sich auch im Produzieren geübt. Die unvergleichliche Gesamtleistung der neueren französischen Litterarkritik ist nicht zum wenigsten dadurch ermöglicht worden, daß die Ste. Beuve, Anatole France, Lemaître, Bourget ihre kritische Arbeit mit erzählender abwechseln ließen. Karl Frenzel (geb. 1827) aus Berlin, der in mancher Hinsicht an die ältere Art französischer Kritik, an Laharpe und Nisard, erinnert, trifft hierin mit den neueren zusammen; und er selbst sieht wohl die umfangreiche Bibliothek von Romanen und Novellen, die er geschaffen hat, als seine Hauptleistung an. Der Schüler Gutzkows und des zu dem Kreis Stirners gehörigen Religionsforschers Friedrich Köppen hat die Einflüsse nie verleugnet, die er aus dem unzufrieden-aufklärerischen Berlin seiner Jugendzeit empfing. In den politischen Aufsätzen („Deutsche Kämpfe" 1874) mag die Energie des unabhängigen freisinnigen Mannes erfreuen, der gegen die religiöse und die atheistische

Orthodoxie, gegen öden Materialismus und romantische Mystik gleich gefeit ist; aber formell sind auch sie mit Gustav Freytags oder Kürnbergers Artikeln nicht gleichzustellen — und von Lessing hätte man nun gar nicht reden sollen. Das hat freilich der Autor selbst provoziert, indem er Theaterkritiken als „Berliner Dramaturgie“ (1877) sammelte. Über ein Menschenalter lang (seit 1861) war Frenzel „die Kritik“ Berlins. Die „National-zeitung“, das Organ des wohlhabenden Liberalismus, später auch die „Deutsche Rundschau“, die Revue der Bildungsaristokratie, hörten auf seine Aussprüche wie Orakel. Er hätte viel Gutes leisten können. Er hat es nicht. Die verdrießliche Gescheitheit, das mißvergnügte Besserwissen und Ambestenwissen des Berlin von 1830—40 sind immer „seine note personelle“ geblieben. Nie hat er vor einer Größe einen stillen Schauer, nie über eine Niedrigkeit gerechten Zorn empfunden. Weder mitzuhassen noch mitzulieben war er da — nur zu korrigieren ward er geschaffen. Objektiv ist er deshalb doch nicht, denn die Strenge seiner doktrinären Prinzipien ersetzt vollauf jede persönliche Heftigkeit des Empfindens. „Es fehlt ihm an Phantasie, an Eindrucksfähigkeit, an Leidenschaft“ — so urteilt er über seinen Vorgänger Rötscher und charakterisiert sich selbst. So hat er jahrzehntelang für Putlitz und Benedix, für Paul Lindau und Hugo Lubliner gekämpft gegen Anzengruber, gegen Ibsen, gegen Hauptmann. Ehrenhaft blieb er bei seiner Meinung, auch wo andere vor dem wachsenden Beifall kapitulierten. Frenzel ist der bürgerliche Ehrenmann, der auch die Kritik als rechtschaffenes Handwerk treibt; Kürnberger hatte als Mensch bedenklich romantische Seiten — aber er war Künstler und fühlte als Künstler.

Von Frenzel ging auch eine Schule aus. Erfreulich war sie gerade nicht. Lange nicht der Schlimmste war der, den man sich allmählich gewöhnt hat als Prügelknaben für die ganze Zeit und Richtung zu benutzen: Paul Lindau (geboren 1839) aus Magdeburg. Von dem Pfarrhaus, in dem er geboren ist, merkt man dem frivol-gemütlichen „Gamin“ freilich nichts an, desto mehr von dem fünfjährigen Pariser Aufenthalt, den er seinen litterarischen und philosophischen Universitätsstudien folgen ließ. Als er nach längerer Redaktionsthätigkeit in Düsseldorf, Elberfeld, Leipzig (1871) nach Berlin übersiedelte, das nun mit einemmal auch die litterarische Hauptstadt des Reiches werden sollte, da hatte der viel-

gewandte Begründer der „Gegenwart“ (seit 1872) und der besten Konkurrentin der „Deutschen Rundschau“: „Nord und Süd“ (1878) doch in seine neue Glanzzeit mehr einzubringen, als bloß eine rasche Feder und eine ungenierte Frivolität. Er hatte an der Pariser Kritik neben manchen „Mätzchen“ auch ihr Interesse für konkrete Dinge studiert, und seine „Dramaturgischen Blätter“ (1875) und „Gesammelten Aufsätze“ (1875) haben gerade dadurch eine dauernde Bedeutung gewonnen. Die Späße, mit denen der Lieblingsjournalist von Berlin („Harmlose Briefe eines deutschen Kleinstädters“ 1870—1871, „Nüchterne Briefe aus Bayreuth“ 1876, „Überflüssige Briefe an eine Freundin“ 1877) Richard Wagner oder eine beliebige Eintagsfliege, das Wichtigste und Unbedeutendste umtanzte, sind längst vergessen; die gescheiten Studien über Victor Hugos Wortgebrauch und Daniel Spitzers Witztechnik aber oder die ausgezeichneten Kritiken über Auerbachs „Waldfried“ und Heyses „Kinder der Welt“ können einer empirischen Poetik mehr brauchbare Materialien liefern als ein ganzer Haufen spekulativ ästhetischer Wälzer. — Gefährlich aber wirkte Lindau als Dichter. Die oberflächliche Mache seiner Schauspiele und Lustspiele („Maria und Magdalena“ 1872, „Ein Erfolg“ 1873, „Johannistrieb“ 1879, „Gräfin Lea“ 1881, „Die beiden Leonoren“ 1888, „Der Andere“ 1893), die flache Geschicklichkeit seiner meist durch irgend einen aktuellen Bezug gewürzten Romane und Novellen („Herr und Frau Bewer“ 1882, „Der Zug nach dem Westen“ 1886, „Arme Mädchen“ 1887, „Spitzen“ 1888) mundete der jedem ernsteren Kunstgenuß entfremdeten und einer festen Tradition entbehrenden Genußwelt der jüngsten Großstadt nur zu gut. Seine Erfolge machten es möglich, daß als Kritiker und als Theaterdichter ihn Oskar Blumenthal (geb. 1852) aus Berlin beerben konnte — Raabes Pinnemann in Person, der grinsende, witzelnde Verächter jedes sittlichen Ernstes, der mit den Clownsprüngen seines, koste es was es wolle, witzigen Dialogs, mit der Hohlheit seiner Motive und der Roheit seiner Charakterzeichnung die deutsche Bühne unter Kotzebue herabdrückte. Wo er nur um des Witzes willen Verse machte oder zugespitzte Einfälle anschüttete („Allerhand Ungezogenheiten“ 1874, „Vom Hundertsten ins Tausendste“ 1876), konnte er ergötzlich sein; wo er diesen etwas eleganteren Saphiriaden den Schein eines kritischen oder dramatischen Zusammenhangs geben will, wirkt er widerlicher als Saphir selbst, der sich doch wenigstens in engere Kreise einschloß. — Ungleich

ernster als Kritiker wie als Autor, durch seinen sittlichen Ernst auch Lindau überragend und dabei feinfühliger als der hartknochige Frenzel hat Fritz Mauthner (geboren 1849) aus Horsitz bei Königgrätz es durch einen großen Treffer zur Berühmtheit gebracht: durch die parodistischen Studien „Nach berühmten Mustern" (1878, 1880), die in meisterhaften Karikaturen die Schwächen Auerbachs, Freytags, Scheffels, du Bois-Reymonds oder die Schwäche Hamerlings ans Licht stellen und sich fast zu einer kleinen ironischen Litteraturgeschichte der Hauptberühmtheiten jener Tage zusammenfinden. Auch seine Erzählungen haben ihre Stärke in der Ironie: wie der „Arme Franischko" (1879) sich im Gefängnis in einem verzauberten Schloß wähnt, wie „Xanthippe" (1884) gegen Sokrates recht behält das wird mit feiner Satire durchgeführt. In dem Versuch, den „Berliner Roman" zu schaffen („Quartett" 1886, „Die Fanfare" 1888, „Der Villenhof" 1890) ist er, wie Lindau, gescheitert, während die patriotische Erzählung aus „halbasiatischem" Gebiet („Der letzte Deutsche von Blatna" 1886) nicht nur um ihrer Tendenz willen zu loben ist. Seine Kritiken aber („Von Keller zu Zola" 1887) sind immer an beachtenswerten Einzelheiten reich; eine einheitliche Gesamtauffassung bleibt diesem hyperkritischen Geist versagt.

Fast allgemein fanden wir so das Bestreben verbreitet, die Kritik selbst künstlerisch zu gestalten. Immer blieb doch aber die Recension im Dienst des Tages; mochte auch eine spätere Sammlung ihrer mehrere zu dauernder Bedeutung heben — die einzelne trug doch stets etwas von den Eigenheiten ihres Ursprungs an sich. Wollte man aber den kritischen Aufsatz von vornherein zu dauernder litterarischer Geltung erheben, so war dafür bei andern Nationen längst eine Form geschaffen, die nur für uns noch zu erobern war. Es war der Essay. Indem der Autor selbst erst den Versuch zu machen scheint, über irgend ein interessantes Thema ins klare zu kommen, führt er zwanglos den Leser von einer Seite des Gegenstandes zur andern, bis er ihn ihm möglichst vollständig gezeigt hat. Es ist viel mehr noch diese Vielseitigkeit oder Allseitigkeit der Betrachtung, als die freiere, leichtere Form, was den Essay kennzeichnet; denn letztere wird nur durch jene berechtigt. Eine Betrachtung, die in populärer Form einen einzelnen Gesichtspunkt durchführt, ist noch kein Essay; ein gründlich gelehrter Aufsatz, der nur in der Anordnung der Gesichtspunkte eine gewisse Freiheit und in ihrer Sammlung eine gewisse Vollständigkeit aufweist, kann es

wohl sein. — Die Gattung stammt von den Griechen; Plutarch ist ihr erster Klassiker. Dann hat der unvergleichliche Montaigne (1553—1592) sie neu belebt; mehr aber als seine französischen Nachfolger haben die englischen Essayisten auf die Väter des deutschen Essays gewirkt. Von Macaulay (1800—1859) lernte vor allem auch der Mann, der in diesem Geburtsjahrzehnt des echten deutschen Essays als erster Meister auftrat, spät genug in seiner Bedeutung gewürdigt: Otto Gildemeister (geboren 1823) aus Bremen, der vortreffliche Übersetzer Byrons, Ariosts, Dantes, dessen „Essays“ (1896) eine wahre Schatzkammer feingeschliffener, gedankenreicher, nie an der Oberfläche haftender und nie bis zur Atemnot untertauchender Aufsätze sind.

Früh ward dagegen Herman Grimm (geb. 1828 in Kassel) berühmt, Wilhelm Grimms Sohn, Achim v. Arnims und der Bettina Schwiegersohn. Er ist der geborene Essayist, und auch seine feinsinnigen, zart abgetönten Novellen (zuerst 1856) haben etwas von dem reizvollen Umherirren dieser Gattung, die sich nicht gern mit drückenden Notwendigkeiten beschwert und in der selbst das Tragische gern durch den leichten Schein einer gewissen Willkür in das Bereich des ästhetischen Spiels, der freien Übung geistiger Kräfte gerückt wird. Sein großer Roman „Unüberwindliche Mächte“ (1867) giebt geistreiche Bilder aus dem Leben der Aristokratie und der amerikanischen Neukultur, führt interessante Charaktere in interessante Situationen, in das Haus des gefeierten, Herman Grimm besonders werten Populärphilosophen und Essayisten Emerson (1803—1882), auf die Schlachtfelder von 1866 — und hinterläßt schließlich doch den Eindruck einer modernen Erneuerung des mittelalterlichen Ritterromans. „Sie schlagen sich, genießen das Dasein planlos, sind schön und stark und suchen Abenteuer.“ Die großen biographischen Werke, das Leben Michelangelos (zuerst 1860) und Raphaels (1872) und vor allem die Vorlesungen über Goethe (zuerst 1877) sind in der Kunst des Einfühlens und Nachfühlens, in der objektiven Reproduktion historischer Momente, in der Verlängerung unsterblichen Lebens auf die Gegenwart den Werken Justis und Hayms schwerlich gleichzustellen; aber sie überragen sie an ästhetischem Reiz. Gerade das Essayartige in ihnen wirkt so unvergleichlich, so lebensvoll: überall fühlt man eine geistreiche Persönlichkeit, die im Vollbesitz ihrer Kräfte, großer Belesenheit, virtuoser Gabe des Einfalls, fesselnder Diktion die Dinge um-

schreitet; überall reizt er zum Widerspruch, aber vor allem deshalb, weil man so gern seine Antwort hören möchte. Ganz und gar ein Erbe der Romantik, ist er voll von dem Glauben an die Souveränetät des Genies; der Historiker ist ihm auch nur ein Märchenerzähler, und der Märchenerzähler wird ihm zum Historiker. Denn wahrhafte Existenz hat für ihn eigentlich nur der Geist, der die Dinge beschaut — sie selbst sind zufällige Anlässe für ihn, sich zu äußern. So kam er allmählich in einen förmlichen Haß gegen alle „Methode" hinein, freute sich paradoxer Zusammenstellungen mehr, weil sie seine Verachtung der „sogenannten Geschichtschreibung" zeigten, als weil es besonders passend gewesen wäre, wenn man Goethe mit Cicero vergleicht oder Johanna Ambrosius in einem Atem mit Homer nennt; und mit einem gewissen Trotz ergab er sich zuletzt („Homer" 1890, 1895) einer seltsamen Inspirationsphilologie, die den einen unteilbaren Dichter bald anerkennt und bald auch nicht.

Wenn nun aber diese Natur, der es Bedürfnis ist, unaufhörlich die Versatilität des Geistes zu erproben, irgend welches dankbare Einzelproblem ergriff und in klassischer Form, wenn auch zuweilen nicht ohne einige Affektation des Stils, seine „Essays" (zuerst 1859) schuf, dann gelangen allerdings monologische Plauderstündchen von unvergleichlichem Reiz. Ein feiner Liebhaber schreitet in seiner Galerie umher, erzählt uns ebenso gern, auf welchen Fahrten er dies oder jenes Bild erlangte, wie er von dem Bilde selbst spricht, giebt sich ungezwungen nicht nur in der momentanen Stimmung, sondern auch in deren plötzlichem Wechsel, und behält bei aller vornehmen Gastfreundschaft das Gefühl, daß er dem Leser eine Gefälligkeit erweise und eigentlich ihm noch viel mehr und Besseres zu zeigen habe. Er ist immer kritisch aufgelegt, und wenn er sich dem Kultus seiner Heroen, der großen Renaissancekünstler, Goethes, Jacob Grimms, Emersons weiht, fast am meisten; aber es ist die überlegene Kritik, die der Feinschmecker an dem gewöhnlichen Esser ausübt — mehr ein Mittel, sich des eigenen Genusses zu versichern, als eine erzieherische oder gar feindselige Übung. Die Paradoxie ist hier so nötig, wie nach den Theodiceen die Sünde: damit der Geist sich frei bewegen kann, muß er auch über das hinausgehen dürfen, was er verantworten kann, Treitschke einen ganz unpersönlichen Stil zuschreiben oder Schiller einmal bloß als schlauen Schwaben auffassen.

Doch zumeist und namentlich in den früheren Jahren hält

sich der wissenschaftliche Spieltrieb Grimms in engeren Grenzen und beschränkt sich auf eine stark subjektive Umdeutung und Umdichtung großer Männer und Momente im Sinne ihres eigenen Ideals. Sein Standpunkt ist der, den er einmal Goethe zuschreibt: ihm komme es darauf an, einen Gedanken aus Aristoteles herauszulesen, der für ihn, den Leser, fruchtbar sei. Er will gar nicht genau wissen, was Aristoteles eigentlich meinte. „Das Wirkliche berühren wir nur mit Schauder. Wo es uns gelänge, eine That bis auf die kleinsten Fasern zu ergründen und anatomisch darzulegen, da würden wir doch nur ein leichenstarres, erheucheltes Leben, ein Gespenst hinstellen, das keine Frage beantwortet. Ein Porträt aber aus der Hand eines großen Künstlers, der das Ewige vom Alltäglichen scheidet, den Menschen neu bildet, nicht wie er war, sondern wie er ihn erblickte, das redet zu uns, und seine Lippen verschweigen nur das, was ein Geheimnis bleiben muß." Jacob Grimm mag sich über den Satz, daß wir alles Wirkliche nur mit Schauder berühren, bekreuzigt haben, denn ihm war alles Lebendige heilig; auch wir empfinden darin eine gewisse Hysterie, eine krankhafte ästhetische Nervosität. Aber damals war gegenüber den rohen Triumphen eines geistlosen Materialismus, der den Geist leugnete, weil er ihn nicht kannte, ein trotziges Bestehen auf dem Recht der Kunst heilsam. Heilsam war es, den übermütigen Geschichtsforschern zuzurufen: „Jedes historische Werk ist die einseitige Ansicht eines beschränkten Menschen". Heilsam war es, in Goethes Sinne die Wahrheit der historischen Legenden und Lügen zu betonen. All das hatte wirklich die Wahrheit, die Notwendigkeit des historischen Moments. Und darüber hinaus wirkte der stete Hinweis auf Goethe, von dem jene Zeit lieber nichts wissen wollte, der ihr mindestens in der übrigens wohlwollenden und verdienstlichen, aber doch immerhin verkleinernden Wiedergabe durch den Engländer Lewes (1855, deutsch von Frese 1857) genügte. Neben Heyse und Spielhagen, Karl Hillebrand und Rudolf Hildebrand hat Herman Grimm am meisten dafür gethan, Goethe wieder „in den Dienst unserer Zeit" zu stellen; Wilhelm Scherer und die neuere Goethephilologie, die viel verleumdete treue Dienerin der deutschen Nation, hätten ohne diesen Propheten ihre tapfere Arbeit, Namen in Anschauung, Tradition in lebendige Kenntnis umzuwandeln, vielleicht noch kaum gewagt, sicher aber nicht mit solchem Erfolg unternommen.

Fast genau gleichaltrig stehen neben diesem Virtuosen der Subjektivität zwei andere Essayisten: Karl Hillebrand, der objektivste unter unseren Meistern dieser Gattung, und Friedrich Spielhagen, der seine leidenschaftliche Subjektivität in Objektivität umzuformen sich immer vergeblich bemüht. Was dagegen von den kürzeren Monographien der Historiker (besonders Treitschkes: „Historische und politische Aufsätze", zuerst 1865, Bd. IV 1897; ferner von Theodor v. Bernhardi, Heinrich v. Sybel, Baumgarten, v. Noorden, Maurenbrecher, Kluckhohn, Heigel, Delbrück u. a.) und Litterarhistoriker (besonders Scherers „Vorträge und Aufsätze" 1874; ferner von Victor Hehn, Rudolf Hildebrand, Karl Bartsch, Michael Bernays, Erich Schmidt u. a.) „Essay" genannt zu werden pflegt, das gehört vielmehr jener Gattung der (mehr oder minder) volkstümlichen wissenschaftlichen Darstellung an, deren Hauptvertreter wie Helmholtz, du Bois-Reymond, Rümelin, Zeller wir schon aufzählten: die schwankende Grenzlinie zwischen Plaudern und Docieren, zwischen „Causerie" und Vortrag verschwindet hier fast stets, und wir haben es mit methodisch angelegten, nicht mit nach künstlerischen Gesichtspunkten geordneten Arbeiten zu thun. Anderseits fallen etwa Freytags und Bambergers geistreiche kleine Aufsätze oder Kürnbergers und Frenzels, Lindaus und Mauthners Artikel fast durchweg dem eigentlichen Feuilleton zu, wie die Franzosen und ihr Schüler Börne es begründet haben. Einzelne Stücke aus all diesen, großenteils sehr wertvollen Sammlungen können „Essay" heißen; aber ihre Autoren sind nicht Essayisten von Beruf wie Gildemeister, Herman Grimm, Hillebrand. Karl Hillebrand selbst bezeichnete zwar später (1876) den Essay als die „eigenste litterarische Form unserer Zeit", aber er hob auch hervor, wie schwer die eigentlichen Grenzen der Gattung einzuhalten seien; und gar am Ende unseres Zeitraumes (1860) klagte Gildemeister, daß der deutsche Schriftsteller zu ausschließlich an sein Thema, zu wenig an Publikum und Kritik denke, um Macaulays reine Kunstform zu erreichen. Ich glaube, wir müssen es wohl bei unserer engen Begrenzung der Zahl deutscher Essayisten bewenden lassen.

Karl Hillebrand (1829—1884) ist neben Rudolf Lindau das größte Sprachtalent unter unsern neueren Prosaikern. Der Sohn eines Gießener Litterarhistorikers, ward er wegen seiner Teilnahme am badischen Aufstand eingekerkert, aber durch seine Schwester

Marie, später die originellste Pädagogin und Schulvorsteherin Deutschlands, befreit. Er floh nach Frankreich und ward (1863) Professor der fremden Litteraturen an der kleinen Provinzialuniversität Douai. Dort blieb er, als eifriger Mitarbeiter an der „Revue des deux mondes“ in französischer Sprache, als Korrespondent englischer Zeitungen in deren Sprache vortreffliche Aufsätze schreibend, bis der Krieg ausbrach. Er bekannte sich unverzüglich zu seinem Vaterlande, gab seine Entlassung und lebte seitdem in Florenz als Mittelpunkt jener glänzenden deutschen Kolonie, der der Bildhauer Adolf Hildebrand, der Maler Böcklin, die Dichterin Isolde Kurz angehörten. Seine deutsche Schriftstellerei begann er eigentlich erst damals, ein Vierziger, ganz in die Geheimnisse der Essaytechnik eingeweiht, als Kritiker hervorragend (er war der erste, der Lagarde und Nietzsche in ihrer Bedeutung gewürdigt hat), als Leser ganz unvergleichlich. Er ist der ideale Repräsentant des feinsten Kunstgenusses; was Conrad Fiedler (1841—1895) in seinen „Schriften über Kunst“ (herausgegeben 1896) lehrte, hat er gelebt: den verständnisvollsten Genuß, die freie und doch selbständig sich beschränkende Hingabe, die Ergänzung des Künstlers durch den Kunstfreund, des Kunstwerks durch den Genuß der Betrachtung. Man erschrickt förmlich, wenn man liest, was er einem jungen Freund als selbstverständliche Basis humanistischer Belesenheit alles auferlegt; und doch meint er, auf das Gelesenhaben komme es nicht an, das ergebe nur Halbbildung — auf „das Befreundetwerden, das Eindringen, Liebgewinnen eines Schriftstellers“ komme es an. Man solle nur jede Woche einen Band lesen, aber sorgfältig — und nur gute Bücher. „Nun bitte ich Sie, giebt's denn viel mehr als fünfzig gute Bücher in der Welt? (ich nehme immer wissenschaftliche, historische, biographische u. s. w. aus).“ Er freilich hatte alles Gute gelesen; neben Jakob Burckhardt und Michael Bernays war er wohl der einzige, der alles wirklich kannte, was zur Weltlitteratur gehörte, nicht nur das Älteste, auch das Neueste. Dabei war Hillebrand keineswegs ein Indifferentist, dem es etwa nur auf die Berühmtheit angekommen wäre. Er hatte einen sehr bestimmten Geschmack, stellte den alten Roman der Fielding und Goldsmith turmhoch über den neuen der Elliot und Zola, und Shakespeare über Goethe; obwohl er auch diesen noch sehr verehrte und behauptete: „Ein Goethe, ein Bismarck wurden nicht nur den größten Teil ihres Lebens über von ihrer Nation angefeindet, weil sie ihr

ihrer ganzen Natur nach antipathisch waren; sie stehen auch in der Geschichte nicht wie Ergebnisse da, sondern wie Proteste, wie Reaktionen gegen die von der Nation eingeschlagene Richtung." Wie Herman Grimm vertritt er also den Heroenkultus bis zum Leugnen der historischen Vorbedingungen seiner Helden; und den Protest gegen die Übertreibungen des historischen Sinnes, der zuletzt alles verzeihen wollte, damit man glaube, er habe alles verstanden — diesen Protest, den Nietzsche so kräftig aufnahm, hat er in den köstlichen „Zwölf Briefen eines ästhetischen Ketzers" (1873) zuerst in weitere Kreise getragen.

Der Essay hat eigentlich immer eine antihistorische, weil antimethodische Tendenz; so hat auch Hillebrand eine Vorliebe für die „Unzünftigen", für Rahel und Fürst Pückler und die Gräfin Hahn, für Schopenhauer und Lagarde und Nietzsche, für alles, was aus patriotischem und humanem Temperament heraus sich über die bisherigen Grenzen heraussetzt. Aber — sie müssen Talent haben. Der bloße Dilettant fällt bei ihm arg ab, stärker noch der Doktrinär, der Theorien statt der künstlerischen Gaben, Rubriken statt der Anschauung, ein Gemisch von Kunst und Wissenschaft statt beider giebt. Hillebrand, der außer seinen meisterhaften Essays („Zeiten, Völker und Menschen", seit 1874) auch eine streng wissenschaftliche „Geschichte Frankreichs von der Thronbesteigung Ludwig Philipps" (1877—78) geschrieben hat, hielt immer daran fest, die Geschichtschreibung sei Kunst, nicht Wissenschaft: so fundamental erschien ihm die Bedeutung der Darstellungsform. Dennoch hätte er sich zu Herman Grimms Auffassung, alle Wissenschaft sei nichtig neben der Kunst, alle Forschung neben der genialen Inspiration, schwerlich bekannt: dazu war der gut rationalistisch angehauchte Schüler der Engländer und Franzosen zu nüchtern.

Unsere großen Essayisten haben bei entschiedener Parteinahme in allen wichtigen Tagesfragen der eigentlichen Agitation immer fern gestanden. Die neue Agitationslitteratur bereitete sich erst vor. Der größte Agitator Deutschlands, Ferdinand Lassalle (1825—1864), und sein beredter national-konservativer Gegenpart Paul de Lagarde (1827—1891: „Deutsche Schriften" 1886) lebten noch in wissenschaftlichen Studien. Aber wie sehr das Bedürfnis nach neuer agitatorischer Gesellschaftskritik, nach einem Anknüpfen an die Fäden des Jungen Deutschland und der Revolutionäre sich regte, dafür zeugt eine merkwürdige, noch kaum genügend gewürdigte

Thatsache. Ein Litterat von mäßiger Begabung, der vom Theologen Bildhauer und vom Bildhauer Dramatiker geworden war, Albert Brachvogel (1824—1878) aus Breslau, errang plötzlich mit seinem Trauerspiel „Narciß" (1857, aufgeführt zuerst Frühjahr 1856) einen phänomenalen Erfolg, wie er etwa bis zu Sudermanns „Ehre" nicht wieder erlebt wurde. Die dramatische und poetische Wertlosigkeit des Effektstücks haben auch mildere Kenner als Otto Ludwig vernichtend aufgewiesen. Unter den historischen Dramen der Zeit gab es, wenn wir selbst von den „Makkabäern" und der „Agnes Bernauerin" absehen, Dichtungen genug, die dem Publikum interessantere Scenen, den Schauspielern bessere Rollen gaben. Woher dieser durchschlagende, noch heute nach vierzig Jahren und lange nach dem Tode des berühmten „Narciß" Dessoir nicht ganz verklungene Erfolg? Er lag ganz in der Figur des Helden. Aus jenem „Neffen Rameaus", der in Diderots, von Goethe auf Schillers Vorschlag übersetztem Dialog die Führung hat, aus diesem „Repräsentanten aller Schmeichler und Abhänglinge" machte Brachvogel einen ganz anderen Typus, aber wieder einen „ein ganzes Geschlecht darstellenden Menschen". Mochte Narciß Rameau noch so unwahr gezeichnet sein, mochte er die Pagode noch so theatralisch herabstoßen und die Pompadour mit noch so hohler Rhetorik verdammen — das Publikum erkannte in ihm seine Generation leibhaftig. Das war die noch ohnmächtige, aber zur Agitation sich entwickelnde Kritik, die mit Musik und Litteratur anfängt und mit dem Staat noch lange nicht endet; das war die Enttäuschung einer Zeit, die über verlorenen Idealen sich selbst verloren hat; das war die Wut der Schwachen und Wehrlosen gegen all die Pagoden auf hohen Postamenten. Als wäre er ein Nathan, ein Posa, so ward Narciß beklatscht; man erlebte den Übergang von dem kritischen Räsonnement zur That auf der Bühne mit. So ward ein schlechtes Drama ein bedeutsames Symptom, ein Vorbote für die Thätigkeit der Dühring, der Haeckel, der Treitschke, der mächtigen Agitatoren, die auf die Kritiker, die Satiriker, die Betrachter und Essayisten folgten.

Ohne die Strömung, die sich in dem Erfolg des „Narciß" mit so überraschender und nachhaltiger Stärke offenbarte, ist der Mann nicht zu verstehen, der den Übergang von unserem Jahrzehnt in das folgende verkörpert, der agitatorische Essayist, der agitatorische Romanschriftsteller, der Agitator in hundert Verkleidungen: Friedrich Spielhagen.

Friedrich Spielhagen (geb. 24. Februar 1829) ist ein Magdeburger, ein Landsmann Karl Immermanns, der ein Erzähler und ein Pädagog, ein Charakter von fester Selbständigkeit und ein Doktrinär war wie er. Wie Fontane ist er aber am Strande der Ostsee, in Stralsund herangewachsen, und Meer und Küste bilden für ihn immer den liebsten Boden der Erzählung. Er hat in Berlin und Bonn studiert, zuerst, wie alle Welt, die Rechte, später, wie so viele, Litteratur und verwandte Disciplinen. Er war offenbar ein eifriger Student, und Citate sind ihm für die späteren Romane mehr als gut war hängen geblieben, daneben aber blieb ihm auch eine gründliche Kenntnis der klassischen deutschen Ästhetik treu. Vor allem haben Wilhelm v. Humboldts „Ästhetische Versuche“, die der Student in Bonn antiquarisch kaufte, einen bestimmenden Einfluß geübt; daneben besonders die theoretischen Schriften Friedrich Schlegels. In Leipzig (seit 1854) bereitete sich dann der junge Lehrer auf seinen Schriftstellerberuf vor, den er mit „Clara Vere“ (1857) und „Auf der Düne“ (1858) erfolgreich betrat, um mit den „Problematischen Naturen“ (1860) auf einen Schlag eine herrschende Stellung zu erobern. In rastloser Produktion hat er sie zu behaupten, durch kritische und theoretische Arbeiten zu stützen gesucht; dennoch wird man zugeben müssen, daß „Quisisana“ (1880) sein letzter großer Erfolg war, an den sich besonders seit dem bös betitelten Roman „Was will das werden?“ (1886) ein starker Niedergang der öffentlichen Bewunderung Spielhagens anschloß. Gegenwärtig ist er als typischer Repräsentant einer bestimmten, nach dem Urteil der Meisten überwundenen Epoche ebenso maßloßen Angriffen unterworfen, wie er einst übermäßig gefeiert wurde. Mehr als durch ein Sinken seiner Kraft ist der Umschwung durch die allgemeine Veränderung des Kunstgeschmacks seit zwanzig Jahren zu erklären.

Dieser Umschwung fand seinen ersten deutlichen Ausdruck durch das sechste Heft der „Kritischen Waffengänge“ von Heinrich und Julius Hart: „Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart“ (1884). Gegen den berühmtesten Vertreter dieser Litteraturgattung in jener Zeit werden hier Angriffe von großer Schärfe erhoben, die darin gipfeln, sein Roman sei „durch Didaxis, Moral, Reflexion und Tendenz in jeder Weise zersetzt“; er gebe kein Weltbild, sondern nur ein künstlich durch Tendenzen und Reflexionen verbreitertes beschränktes Familienbild; und statt die

Realität der Menschen und Dinge hinzustellen, zeuge er nur von einer „seichten, die Phantasie mehr durch Lektüre als durch Wirklichkeit nährenden Idealistik". Die Worte sind scharf; sie sind scharf und im Werturteil überscharf aus der Notwehr des Kampfes heraus, den die neue Kunst gegen den letzten starken Repräsentanten des alten Romans zu führen hatte. Aber der Standpunkt, den die gestrengen Kritiker einnahmen, war meines Erachtens nicht nur subjektiv berechtigt; er wird im wesentlichen und unter Milderung der harten Ausdrücke auch von dem objektiveren Urteil späterer Kritiker geteilt werden müssen. Ja, Spielhagens Roman besitzt fast alle Kunstfehler des jungdeutschen, aus dem er hervorgegangen ist. Nicht nur der Erstling, die „Problematischen Naturen", auch die späteren großen Werke, die bezeichnendsten vor allen, „In Reih und Glied" (1866), „Hammer und Amboß" (1869), „Sturmflut" (1876), haben noch ganz die phantastische Romanhaftigkeit der Gutzkowschen Zeiterzählungen. Die socialen Klassen, durch grelle Typen repräsentiert, werden durch uneheliche Kinder mit geheimnisvollen Schicksalen in symbolische Beziehungen gebracht; ein geistreicher Held mit zerrissenem Herzen und ein Jesuit von unglaublicher Gewandtheit und Zielbewußtheit vertreten die politischen Parteien, Gespräche voll unmotivierter Zeitbeziehungen stellen sich alle Augenblicke ebenso gewaltsam ein, wie abenteuerliche Erlebnisse, Dolchstöße italienischer Banditen im Berliner Tiergarten oder effektvolle Begegnungen der Entferntesten. Spielhagens Roman ist, wie die Brüder Hart mit Recht betonen, so didaktisch und tendenziös wie nur irgend der Gutzkows oder Laubes; schon in den Titeln (wie „In Reih und Glied"), mehr noch in breiten Auseinandersetzungen der Hauptfiguren, in rhetorischen Explosionen (Festreden, Toasten, Leichenpredigten) drängt sich die Subjektivität des Autors übermächtig hervor, der theoretisch so leidenschaftlich für die epische Objektivität gefochten hat. Am stärksten aber zeigt sie sich in der Ungerechtigkeit der Charakterzeichnung. Spielhagen meint objektiv zu sein, weil er seinen Gestalten nicht ins Wort fällt; dafür läßt er seine liberalen Lieblinge ebenso glänzend reden, herrlich handeln, unwiderstehlich wirken, wie ihre junkerlichen oder geistlichen Widersacher in Sprache, Benehmen und Erfolg lächerlich dastehen. Nicht nur in den „Problematischen Naturen" sinken die Zerrbilder des Adels von der Insel Rügen unter das Niveau von Grillparzers Galomir herab und glauben, Adam und Eva seien Kammerdiener

und Zofe im Paradies bei dem ersten Herrn von Cloten gewesen. Objektiv ist diese karikierende Charakterzeichnung sicherlich so wenig wie die, die Jeremias Gotthelf umgekehrt den liberalen „Schreibern" angedeihen läßt. Regelmäßig verliebt sich Spielhagen in seinen Helden und macht ihn unwiderstehlich, unvergleichlich; der geistreiche Denker muß nebenbei ein glänzender Reiter, der große Künstler ein meisterhafter Pistolenschütze sein; Schönheit, hohe Figur, wunderbare Augen und Beredsamkeit verstehen sich ohnedies von selbst. Ebenso regelmäßig gerät er gegen die Gegner seines Lieblings in einen blinden Haß und häuft alle üblen Qualitäten auf ihren Scheitel: der junkerliche Bösewicht muß auch noch feige, der jesuitische Intrigant noch habsüchtig sein. Diese starke Anteilnahme erstreckt sich auf die ganze Umgebung. Die große Stadt, als Heimat des liberalen Bürgertums, liebt Spielhagen; deshalb idealisiert er sie, läßt in dem altmodischen Berlin Friedrich Wilhelms IV. prunkvolle Karossen die „Parkstraße" herabrollen, während noch heut die eleganten Wagen in der Tiergartenstraße zu zählen sind. Den Hof, als Mittelpunkt der konservativen Tendenzen, haßt er: deshalb flüchtet Friedrich Wilhelm IV. sich bei ihm zu einer alten Dame von zweifelhaftester Art, um nur einmal der Öde des Hofes zu entgehen — des Hofes, den damals die geistreichsten Männer belebten, Humboldt, Bunsen, Radowitz, Gerlach, Tieck!

Schon diese heftige Einseitigkeit seines Temperaments giebt den meisten größeren Erzählungen Spielhagens eine weitreichende Familienähnlichkeit; um so mehr, als wir den scharfen Richtern auch das zugeben müssen, daß dem gefeierten Erzähler zwei Haupteigenschaften, die gerade er von dem Epiker fordert, nur in sparsamer Dosis geschenkt wurden: Phantasie und Humor. Beengend wirkt weiter der Zwang einer strengen Kunsttheorie, die Spielhagen in mehreren Schriften voller Geist und Kenntnis (besonders „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans" 1883, 1897) niedergelegt hat. Dieser Mann von ausgesprochenster Subjektivität hatte sich eine Theorie zurecht gemacht, die sein Temperament bändigen sollte; nun fragte er sich doch, ob die Objektivität recht habe. Er bejahte es immer wieder — und machte praktisch der Subjektivität immer größere Zugeständnisse. Der Ich-Roman sollte die äußerste Zurückhaltung des Autors ermöglichen; er ermöglichte die weitgehende Ausstattung des erzählenden Helden mit Meinungen und Eigenheiten des Autors. So ging es überall. Seine Theorie und

seine Praxis verrieten jede für sich den ganzen Mann, die tapfere, geschlossene Persönlichkeit; aber untereinander standen sie im Kampfe. Und doch — sie fanden ihre Einheit in Spielhagens tiefster Seele. Agitator ist er vor allem. Agitator ist der Schriftsteller, der mit seinem Helden ficht und für ihn Reden hält und in seinem Dienst die Gegner herunterzieht; Agitator ist der Theoretiker, der beim Lesen durch den Dichter nicht in seiner lebhaften Anteilnahme gestört werden will. Agitator ist der Kritiker, der, gerechter und maßvoller als andere berühmte Schriftsteller, auch die Jungen zu verstehen sucht. Agitator, Kämpfer, schlachtlustiger Eroberer ist er überall. Deshalb ist ihm auch die Form des Essays so wert: ein volles Kunstwerk, meint er (mit Unrecht!), könne der Essay nicht sein; aber ein unschätzbares Kampfmittel war er oft genug und wird es wieder bei Spielhagen. Hier ist er ganz in seinem Element: wohlwollend und doch parteiisch, beredt, anteilsvoll, klar darstellend und lebendig schließend. Es wird nicht allzuviel seinen kritischen Essays zu vergleichen sein, was persönlichen Charakter bei voller Wahrung der Kunstform angeht.

Und von hier aus finden wir auch am besten die Anerkennung seiner großen Verdienste. Der Kritiker, der Agitator Spielhagen steht höher als all seine Romane und Novellen. Ein tapferer, nie ermüdender Kämpfer, der nie von seiner Überzeugung abwich und keinem Zeitgeschmack schmeichelte; eine feste, ehrliche, männliche Natur; ein rücksichtsloser Bekenner — wir haben keinen Überfluß an solchen Persönlichkeiten, aber immer haben sie zu den Lieblingen der deutschen Nation gehört: Luther, Lessing, Uhland. Und dieser Mann hat nun in einer Periode voller Kleinlichkeit jederzeit heldenhaft die Forderung nach großer Kunst erhoben. Originelle Persönlichkeiten suchte er auf, wenn er als Übersetzer Poe dem glatten Longfellow vorzog, wenn er als Recensent Hauptmann würdigte und Augier verwarf; Erben des großen Epos ehrte er in Cervantes und Goethe und verachtete die süßliche Idylle oder Stifters Kleinmalerei. Daß Gutzkow (1850) mit den „Rittern vom Geist“ den Roman in den Dienst der großen Tageskämpfe gestellt hatte, den Roman, der sich so lange in geographischen und historischen Fernen umhergetrieben hatte, das machte Spielhagen zu seinem treuen Schüler. Überwunden war nunmehr die kühle akademische Zeichnung; hineinfühlen sollte sich der Autor in das Leben der Zeit. Deshalb steht Spielhagen uns Jüngeren wieder

näher als einer früheren Generation. Gerade der seelische Anteil scheidet die Gerhart Hauptmann, Schnitzler, Hirschfeld von dem anteilslosen Naturalismus der Holz und Schlaf, die alles mit dem Kopf machen wollen. Ihre Objektivität ist zwar auch aus Spielhagens Kunstlehre getränkt; doch höher steht uns die Subjektivität, die aus seiner Kunstübung mitgelernt hat. Ein Schüler Spielhagens wie Kretzer verbindet den Roman, der 1884 den stürmischen Bahnbrechern der neuen Richtung für abgethan galt, mit dem socialen Roman der jüngsten Entwickelung. Der Mensch, die Persönlichkeit in Spielhagen hat gesiegt. Seine Werke, was wir auch daran aussetzen mögen, sind uns lieb als Zeugnisse einer feurigen Seele, die nichts Höheres kannte als ihre Kunst und deren Banner hochhielt in einer Zeit voll kleiner eitler Virtuosen.

Die gewinnende Persönlichkeit ist es auch, der zwei Altersgenossen Spielhagens nicht zum wenigsten ihre Beliebtheit verdanken — Paul Heyse und Marie von Ebner-Eschenbach. Ihre Werke, künstlerisch vollendeter als Spielhagens stürmische Agitationsromane, hätten in einer Zeit, die Gottfried Keller lange übersah und von Fontane erst spät Notiz nahm, allein nicht genügt, um sie so erfolgreich zu machen; aber die Liebenswürdigkeit, der Zauber der schönen Seele eroberten eine durch die Ansprüche, die Grämlichkeiten, die Eitelkeiten der Jungdeutschen und ihrer Nachfolger gereizte Generation.

Zwar Frau v. Ebner-Eschenbach hat selbst lange ringen müssen, ehe sie zu der gebührenden Anerkennung kam, die sich dann aber um so voller und rückhaltsloser ergoß. Marie von Ebner-Eschenbach (geb. als Gräfin Dubsky zu Zdislawitz in Mähren 13. September 1830) sah ihre litterarischen Anfänge von zwei großen Zeitgenossen mit Urteilen begleitet, die keineswegs auf ihre späteren Erfolge hätten schließen lassen. Als die Gedichte der Siebzehnjährigen Grillparzer vorgelegt wurden, vermißte er zwar noch Reife, erkannte aber zutreffend „Gewalt des Ausdrucks, eine vielleicht auch nur zu tiefe Empfindung, Einsicht und scharfe Beurteilungsgabe in manchen der satirischen Gedichte“, und sah auch, daß es sich nicht um eine Dilettantin handele, sondern um eine Anlage, „deren Kultivierung zu unterlassen wohl kaum in der eigenen Willkür der Besitzerin stehen dürfte“. Jedoch wohin diese Anlage wies, vermochte der große Kenner der Frauenseele nicht anzugeben. Die junge Comtesse warf sich inzwischen mit brennendem Ehrgeiz in die „Kultivierung ihrer Anlage“. „Es giebt kein

Pförtchen, das zu schriftstellerischem Ruhm führen kann, an das ich nicht gepocht hätte. Da entstand ein Epos aus der römischen Geschichte, es entstanden Lust- und Trauerspiele, Novellen und zahllose Gedichte." Aber für dies stürmische Geprassel unreifer Jugendwerke gilt ihr tiefsinniges Wort: „Überproduktivität ist ein Schwächezustand". Noch immer hatte sie ihre volle Kraft nicht. 1860 sandte sie, nun mit einem tüchtigen Offizier, den sie auch zum Schriftsteller erzog (Moriz von Ebner-Eschenbach „Zwei Wiener Geschichten" 1897) glücklich, wenn auch kinderlos, vermählt, ihr Drama „Maria Stuart in Schottland" an die Karlsruher Bühne, wo Eduard Devrient es gleichzeitig mit Otto Ludwigs „Makkabäern" aufführte. Aber Otto Ludwig selbst hat dem unbekannten jungen Autor, der „der Shakespeare des 19. Jahrhunderts" zu werden gehofft hatte, in einer ausführlichen (damals nicht veröffentlichten) Kritik grimmig den Pelz zerzaust; er sah nur Schillersche Mache, meisterliche Maschinerie, doch als Erfolg nur — „eine kunstreiche Effektmausefalle". So mancher unbedeutende Altersgenosse war schon berühmt — Marie v. Ebner war noch so unbekannt wie Theodor Fontane. Endlich brach ein Buch ihr die Bahn, das sie in ihrer ganzen Eigenart zeigte. Kein Drama mehr und auch kein Gedicht — eine Erzählung, und zwar eine Künstlernovelle mit pädagogischer Tendenz und satirischer Färbung: „Ein Spätgeborener" (1875). Es ist ihr eigentlicher Erstling: noch grell, zu laut in den Farben, zu absichtlich; aber doch schon der rechte Ahne jener litterarischen Satiren, in denen Moritz Necker mit Recht den eigentlichen Mittelpunkt ihrer ganzen Produktion erkannte.

Marie v. Ebner ist vor allem Erzieherin. Erziehungsromane sind nicht bloß Hauptwerke wie „Božena" (1876), „Das Gemeindekind" (1887), „Das Schädliche" (1894), „Rittmeister Brand" (1896), sondern eigentlich kann man all ihre Erzählungen hierher stellen. Tritt doch nicht selten, wie in den „Zwei Comtessen" (1885), auch etwa in „Lotti die Uhrmacherin" (1883), die lehrhafte Kontrastierung der belohnten Tugend mit der bestraften Untugend störend deutlich hervor; während freilich in der Meisternovelle „Oversberg" (1883), dieser Perle feinster Erzählungskunst, das Unmögliche möglich gemacht ist: einen ganz vollkommenen „Mustermenschen" liebenswürdig, sympathisch und sogar interessant erscheinen zu lassen. Es ist kein Zufall, daß die Aristokratin Lehrer, Erzieher, Gouvernanten mit noch größerer Vor-

liebe schildert als glänzende Reiter und wetterharte Förster. Dennoch ist die Tendenz ihrer Schriften eine viel höhere als die gewöhnliche von Büchern mit pädagogischer Absicht. Die Verkümmerung der Menschenseele durch alltägliches Schicksal drückt auf ihr nach der Schönheit eines freien Menschenbildes begierig dürstendes Gemüt. Wie für Wilbrandt ist die wirklich schöne Seele für sie das höchste Ziel der Schöpfung. Es zuckt ihr in den Fingern, diese Gestalt zu erschaffen, sie frei zu machen von dem Alltäglichen. Und darin eben liegt das durchaus Künstlerische ihrer pädagogischen Richtung. So entstehen ihre Erzählungen: lauter Versuche, aus dem geliebten Menschenbild das Schöne hervorzuholen.

„Die Kinderlose hat die meisten Kinder.“ Es ist bezeichnend, daß Frau v. Ebner es liebt, die Geschichte ihrer Helden und Heldinnen mit der Kindheit beginnen zu lassen; und eine größere Meisterin der Kinderpsychologie giebt es wohl nicht. Fast immer kehrt das gleiche Paar wieder: das wilde, starke oder aber ganz sanfte Mädchen, und der sie blind verehrende „dumme Bursch“; aber welche unendliche Fülle der Schattierungen dies Verhältnis zuläßt, offenbart ein Vergleich des „Gemeindekindes“ mit dem „Schädlichen“ und dem „Verbot“ („Alte Schule“ 1897). Sie verliebt sich gern ein wenig in die unwiderstehliche wilde Hummel („Die Resel“ 1893) oder in das naive Kinderherz („Die Poesie des Unbewußten“ 1893); aber sie faßt sie doch fest ins Auge und übersieht nicht, was in gefährlichen Keimen etwa unter lockender Oberfläche liegt. Weit mehr, als man bei der „reaktionären“ Vorkämpferin der „Alten Schule“ erwarten sollte, ist ihr Roman „Experimentalroman“ im Sinne Zolas; doch freilich so, daß sie, wie Ibsen, wie Fontane, das Experiment mit der anschauenden Phantasie durchführt, nicht mit dem rechnenden Verstand. Vor allem interessiert sie die Frage, wie weit erbliche Einflüsse zu überwinden sind („Das Schädliche“). Einer ernsten Liebe, einer zielbewußten Erziehungskunst traut sie viel zu („Božena“; „Rittmeister Brand“), mehr der Kraft ernster Selbstbesinnung, die leicht ausgestreute Samenkörner fruchtbar werden läßt („Das Gemeindekind“; „Die Totenwacht“ 1894). Das mächtige Beispiel einer ganz begeisterten Seele vermag auch wohl noch den reifen Mann umzubilden („Der Kreisphysikus“ 1893), zumal unter der Mitwirkung mächtiger Erinnerungen und starker Erlebnisse („Nach dem Tode“). Schlechte

verderbliche Erziehung ist aber freilich auch gute Anlagen zu zerstören im stande („Er läßt die Hand küssen“, „Zwei Comtessen“).

Eine schwere Verantwortung lastet deshalb auf allen Erziehern; und als geborene Erzieher faßt Frau v. Ebner alle auf, die Begabung, Alter, socialer Rang oder irgend ein Vorzug mit der Fähigkeit ausstattet, zu wirken. Ohne Kraftvergeudung in großen Reden und überflüssigen Anläufen, ernst und tapfer, wie es ihre Lieblinge alle sind, Božena und Lotti, Oversberg und Brand, soll jeder im engsten Kreise für die Ausbildung des Keims zum Höchsten wirken, der nach Hebbels Ausspruch in jedem Menschenbild schlummert. So wird die Erzieherin zur Agitatorin. Für bessere Erziehung des Volkes, für bessere Erziehung des Menschen agitiert im Grunde ihr ganzes Lebenswerk. Was sie unter „Erziehung“ versteht, das ist aber freilich das Höchste: Ausbildung aller im Menschen schlummernden Kräfte zur Harmonie. Und deshalb ist dieser Erziehungsroman poetisch auch in seiner inneren Form, was er bei Gottfried Keller nicht immer ist. Frau Regel Amrains Jüngster wird zum braven Bürger erzogen; das ist erbaulich. Das Gemeindekind erzieht sich selbst zu einer großdenkenden Seele; das ist poetisch.

Man vergleiche nur die Novelle „Die Unverstandene auf dem Dorfe“ — übrigens keine ihrer besten — mit Otto Ludwigs „Heiterethei“. Das Hauptmotiv ist das gleiche: eine übermütige Schönheit wird dadurch gebändigt, daß ein rechter Mann ihr den Meister zeigt. Aber bei dem Thüringer steht die Scene, in der die Heiterethei im vollen Glanze ihrer Kraft über die Mannsbilder triumphiert, am höchsten; bei der Österreicherin gipfelt die Erzählung in der Schlußscene, in der Marie ihre angeborene Schönheit durch die Anmut ihrer schamhaften Selbstüberwindung noch steigert. Bei Ludwig ist die moralische Schönheit von der ästhetischen getrennt: bei Marie v. Ebner fallen sie zusammen. Das macht die eigenartige Größe ihrer pädagogischen Tendenz aus. Jene gedrückten Knechtsgestalten, die so kläglich vorbeischleichen („Er läßt die Hand küssen“), die den Heroismus eines Einzelnen aus ihrer Mitte so jämmerlich entwürdigen („Jakob Szela“), sie verletzen auch ihr Auge, wie ihre Seele. Es jammert sie des Volkes. Denn sie liebt das Volk, warm, treu; sie liebt, wie Goethe, „die Klasse von Menschen, die man die niedere nennt, die aber gewiß vor Gott die höchste ist“. Bisweilen treibt die Vorliebe für die einfache Schönheit des Land-

lebens die Aristokratin bis in die Nähe Tolstois: in der Stille eines Bauerngehöftes findet ein schwärmerischer Agitator den Frieden („Der Kreisphysikus“); öfter aber erscheint doch der geistig kultivierte, feinsinnige Mann als die Blüte der Menschheit. Nur darf er kein „Übermensch“ sein wollen: starke Selbstbescheidung, männliche Herrschaft über die eigenen Begierden bei Kraft und Klarheit — das ist das Höchste, das ist das Bild, an dem sie nicht müde wird sich zu erfreuen („Der gute Mond“, „Oversberg“, „Rittmeister Brand“; auch „Božena“, „Wieder die Alte“ u. a.). Nie hat sie eine großartigere Figur gezeichnet, als jene herbe Realistin, die Baronin Karoline („Wieder die Alte“), die das Leben höchste Energie der Seele gelehrt hat, ohne die angeborene Kraft der Liebe zu ersticken.

Deshalb kann auch für sie nicht, wie für ihre Lehrer Adalbert Stifter und Anastasius Grün, die Natur in ihrer Stille das Höchste sein. Sie bleibt doch gebunden, wo der Menschengeist frei wird; sie ist in all ihrem Glanz und Sonnenschein doch nur „Schmerz in Schönheitshülle“. Wohl weiß Marie v. Ebner die Ruhe des Waldes schön zu schildern; aber stärker zieht es sie zu der Unruhe der Menschenwelt. Schon diese psychologische Ursache verbietet der ernsten Künstlerin den einfachen Naturalismus. „Wenn man ein Seher ist“, heißt es in ihren unvergleichlichen „Aphorismen“ (1880), „braucht man kein Beobachter zu sein.“ Sie ist Seherin, in dem Sinne der jungen Romantik vor allem, der deutliches Erschauen verlangt. Man erstaunt oft über die Feinheit der Beobachtungen. „Ihr Profil war mir zugewandt; ich sah, daß ihr feiner Nasenflügel bebte, und daß sich über ihre Wange ein heller Streifen zog. Blonde, hochgefärbte Menschen erbleichen so.“ Natürlich muß sie das zuerst einmal gesehen haben; aber einmal vielleicht — dann hatte sie den Zusammenhang erfaßt, Seherin auch hierin, und bedurfte keiner weiteren Notizblätter. „Niemand ist so beflissen, immer neue Eindrücke zu sammeln, wie der, der die alten nicht zu verarbeiten versteht.“ Hierin ist sie Meister. Der alte Eindruck genügt, um die künftigen zu ersetzen. Weil sie ihre Figuren mit der ganzen anschauenden Liebe der Künstlerin und der Pädagogin umfaßt, darum weiß sie ohne Skizzen und Notizen „aufs Haar genau, wie sie sich in einer bestimmten Lage benommen und ausgedrückt haben müssen“. „Bis über die Ohren“ steckt sie in der Haut des leibeigenen Knechtes Mischka: „ich sehe ihn, wie er sich windet in Angst und Verlegenheit, einen scheuen Blick auf Vater und Mutter wirft . .,

ich höre sein jammervoll klingendes Lachen . ." Sie sieht das, sie hört das, weil sie den Menschen von innen her kennt. Daher sind ihre Gestalten so geschlossen, fest, einheitlich, überzeugend; daher haben aber die besten auch den großen Stil, der den Figuren des sonst vielfach verwandten Heyse fehlt. Volksgestalten wie Božena und Jakob Szela halten mit Jeremias Gotthelfs seltsamer Magd Elsi oder Immermanns Hofschulzen den Vergleich aus; feine Typen aus der Kulturwelt wie Edith und Lore (im „Schädlichen") heben sich zu symbolischer Bedeutung. Und mit Recht darf sie deshalb ihre Kunst der realistischen zur Seite stellen, gerade weil ihr neben Fleiß und Verstand die Phantasie ein unentbehrlicher Mitschöpfer ist: „Ich erhebe denselben Anspruch auf treue Wiedergabe der Natur, wie sie, wenn es mir gelingt, überzeugend darzustellen, was ich allein gesehen habe: einen edlen Zug im Angesicht des Verworfenen, einen Blitz des Geistes im Auge des Einfältigen."

Sie sieht eben die Menschen wohl mit scharfem, klarem Blick — aber doch immer mit dem Auge der Liebe. Versöhnend weilt ein sanfter Humor auf mancher Schilderung, häufiger noch ein poetischer Abglanz ihrer schönen Seele — man verzeihe das viel mißbrauchte Wort, wo es unentbehrlich ist. Was man bei dem berühmten Wiener Schauspieler Sonnenthal seine „innere Sonne" genannt hat, das verklärt und erwärmt auch bei ihr jedes Wort, das zu den Armen und Verlassenen gesprochen wird. Wie Wilhelm Raabe im „Schüdderump", hat sie im „Verbot" das grausige Elend eines ländlichen Armenhauses geschildert; und doch — bei ihr kann man auch hier die Luft atmen, während man bei Raabe erstickt. Denn selbst hier fühlt man den Pulsschlag eines liebevollen Herzens, wo der Humorist von Beruf sich gewaltsam zu Grimassen zwingt. Und diese bei ihr allwesende Macht der Güte läßt nirgends „öde Stellen", wie sie bei Heyse eintreten, sobald etwas ihn weniger interssiert; Anekdoten („Der Muff", „Die Kapitalistinnen") werden ergreifende Proben ihrer gütigen Menschenkenntnis, und nie ist der Aphorismus und die Parabel („Parabeln, Märchen und Gedichte", 1892) von kühler, menschenverachtender Abstraktion weiter entfernt geblieben als bei ihr.

Stil hat eben auch ihre Schriftstellerei. Der warme Anteil, der sich so gern in direkte Lehrhaftigkeit umsetzt, gehört so gut dazu wie die ruhige klare Darstellung. Sie verliert nie das aus dem Auge, was ihr das Höchste ist. Ihre Weltbetrachtung in den

„Aphorismen“ und den „Parabeln“ kehrt immer wieder zu den Problemen der litterarischen Kunst zurück; und ihre Darstellung verdichtet sich, wie bei Goethe, gern zu Aussprüchen allgemeiner Art. „Lore ist aus dem Leben gegangen, ohne eine noch so flüchtige Regung des Gefühls gekannt zu haben, das den Menschen am höchsten adelt — der Verehrung.“ „Die Weberbäuerin ist nur verschrieen, wie heutzutag jedes, das verlangt, daß seine Dienstleut' ihre Schuldigkeit thun.“ Das sind nur einzelne Anwendungen jener zeitlosen Weisheit oder jener klugen Zeitkritik, die in den „Aphorismen“ gipfeln. „Einer der seltensten Glücksfälle, die uns werden können, ist die Gelegenheit zu einer gut angewendeten Wohlthat“, — das ist allgemein gesagt, könnte aber bei Miladas Schicksal im „Gemeindekind“ stehen. „Du kannst so rasch sinken, daß du zu fliegen meinst“ — ein tiefes Wort, das zu dem „Schädlichen“ oder „Unsühnbar“ so gut wie zu den litterarischen Satiren als Motto gesetzt werden könnte.

Aus einer Quelle, wie ihre Novellistik und ihre Didaxis, gehen auch ihre Kunstübung und ihre Kunstkritik hervor. Moralisch im höchsten Sinne ist auch diese. Sie schildert in ihrer tiefsten Geschichte, „Das Schädliche“, Lorens Klavierspiel: „Große Kälte bei großer Sinnlichkeit. Eine unvergleichliche Kunst, Feuer anzulegen, ohne selbst Feuer zu fangen. Moralische Mordbrennerei“. Man könnte das Wort für Wort auf Autoren wie Halm anwenden — einen anderen Sprößling der österreichischen Aristokratie, dem die slavischen Einflüsse so schlecht bekamen, während sie auf Marie v. Ebner nur erzieherisch, zur Toleranz und Sanftmut lenkend gewirkt haben. Aber die moralische Fundierung der litterarischen Kritik ist immer bedenklich. Von vornherein neigt die Satire der Frau v. Ebner etwas stark zur Karikatur; wie jede vollsaftige Natur hat sie mit jeder ihrer Schöpfungen etwas gemein, selbst mit der bösen Parodistin Edith und ihrer Tochter Lore. Das merkt man an ihrer litterarischen Satire. In diesem Heini Rufin in „Verschollen“, in der Dilettantenfamilie des „Bertram Vogelweid“ erkennen wir nicht Typen moderner etwa auf dem Abweg begriffener Richtungen in bildender Kunst und Litteratur, sondern lediglich aus Schlagwörtern zusammengeklebte Allegorien. Heini Rufin bleibt, so trefflich auch der Gestus beobachtet ist, mit dem er seine Skizzen beiseite schleudert, eine Figur ohne innere Wahrheit; und warum muß der Repräsentant der neuen Effekt-

hascherei auch noch ein Spitzbube sein? Das schreibende Haus aber, in das der gut und rund hingestellte Journalist Vogelweid (bei dem wohl an Kürnberger zu denken ist) gerät, erinnert mit der grotesken Vollständigkeit aller schlechten litterarischen Moden etwas mehr an Benedix als an die große Künstlerin, die in der „Totenwacht" (1894) oder in „Mažlans Frau" (1897) die Mischung von gut und böse, herb und weich, Haß und Liebe in einer Seele so meisterhaft nachzufühlen und darzustellen verstand. Hier fühlen wir denn selbst bei ihr, die sonst die Gerechtigkeit der Liebe besitzt, was ihre bittere Parabel von dieser Tugend erzählt: daß die Gerechtigkeit uns Menschen eine Fremde bleibt, und was wir so nennen nichts anderes ist als „eine symbolische Darstellung der Notwehr, umgeben mit einer wunderlichen Mischung von Emblemen der Grausamkeit und der Barmherzigkeit".

Aber auch in dieser strengen Einseitigkeit ist Marie v. Ebner-Eschenbach die rechte Tochter ihrer Zeit. Ungerecht war Hillebrand gegen den neuen Roman und Herman Grimm gegen Schiller, Lassalle gegen die Bourgeosie und Spielhagen gegen den Adel. Sie mußten es sein. Das unsichere Schwanken zwischen Lebensfreude und Pessimismus ließ sich nur durch eine streng wählende, fest zugreifende Natur besiegen. Das Schöne schaffen und bewundern konnte dieser kritischen Periode nicht genügen; die Abwehr gegen jede Störung des mühsam errungenen Ideals war noch Notwendigkeit. Und gerade diese Kämpferstellung schuf jene beiden Gestalten, die wir als den reichsten Gesamtertrag der Zeit ansehen; gerade diese Notwehr gegen das „Schädliche" gab Marie v. Ebner-Eschenbach und Paul Heyse das ganz, was Herman Grimm und Spielhagen zu absichtlich anstrebten, was Hamerling und Raabe über der Nachahmung ihrer Muster verlernten: einen ganz individuellen Stil nicht bloß des Schreibens, nein, der ganzen Persönlichkeit.

Paul Heyse (geb. in Berlin 15. März 1830) hat noch schwerer als sein Freund Geibel an der ausgleichenden Ungerechtigkeit der wechselnden Generationen zu tragen. Weil er einst vielleicht über Gebühr vergöttert ward, glaubt nun jeder dilettantische Kritiker durch ein höhnisches Achselzucken den Fortschritt unseres Kunsturteils über das früherer Zeiten beweisen zu müssen. Mißgünstig absprechende Urteile haben den noch in Kraft und Schönheit unter uns wirkenden Künstler fast zur mythologischen Figur

umgedichtet, den Mann von starker Eigenart zu einer archaisch lächelnden Kultfigur gemacht. Der ausgesprochen atheistische Autor der „Kinder der Welt“, der jederzeit unerschrocken für Freiheit und Fortschritt eintretende Sachwalter von Anzengrubers Maximiliansorden und Heines Denkmal sollte ein „romantischer Reaktionär“ sein; der Dichter, der oft mit einer fast antiken Unbefangenheit, gelegentlich aber auch mit fast „dekadenter“ schwüler Sinnlichkeit erotische Themata behandelt, ward als ein „Autor für höhere Töchterschulen“ ausgegeben. Vor allem diente aber seine „schöne Sprache“ — ein Lob, das er längst nicht mehr vertragen kann — als Waffe: sie sollte wie leerer Flitter innere Hohlheit verkleiden, und Heyse, der eher zu sehr zugespitzten psychologischen Problemen nachjagt („Geteiltes Herz“), durfte ihretwillen „ein Massenfabrikant elegant gefertigter, aber konventioneller Liebesgeschichten“ genannt werden. Es ist Zeit, daß diese ungerechte Verkennung aufhöre. Es geschieht damit ein größeres Unrecht als mit der radikalen Ablehnung Geibels. Denn Emanuel Geibel war wirklich nur ein mittleres Talent, und seine Dichtung, deren momentane, pädagogische Bedeutung nicht gering war, hat dauernde Beachtung nur in wenigen Proben zu beanspruchen. Paul Heyse aber ist nicht nur an sich eine ungleich bedeutendere Persönlichkeit, sondern er hat auch als mikrokosmisches Abbild all der Tendenzen, die seine Zeit bewegten, eine kulturhistorische Wichtigkeit wie kaum ein zweiter Autor dieser Epoche.

In der Periode unbedingten Anschwärmens bezeichnete man Paul Heyse wohl auch als den „Erben Goethes“. Mit Recht hat ein neuerer Kritiker den Titel eingeschränkt: nur ein Legat des Großen habe Heyse gewonnen; und sicherlich — unter viele Erben ist jene große Erbschaft verteilt: Gottfried Keller und Marie v. Ebner-Eschenbach und Herman Grimm, gehören sie nicht alle dazu? Aber das war richtig herausgefühlt, daß Heyse der typische „Erbe“ ist. Er ist kein Mann des harten Erwerbs wie Friedrich Hebbel und Otto Ludwig; er ist auch kein Mann, der sich mit kleinem Gut spärlich durchhilft wie die Rekonvalescenzpoeten. Ein Erbe ist er, hineingeboren in geistigen Überfluß, der nie nötig hatte, zu sparen, und selten, zu erwerben. Fast zu leicht ward ihm der Weg zu den Sternen gemacht. Schon die glückliche Blutmischung, die die ernste Art des gelehrten Sprachforschers K. W. L. Heyse mit semitischem Wesen von der Mutter her kreuzte, ist ihm zu gute

gekommen; von all den philologischen Poeten Deutschlands — Uhland, Rückert, Hoffmann von Fallersleben, Wackernagel, Simrock gehören dazu — blieb er allein von der Trockenheit und Pedanterie ganz frei, die die gefährliche Nachbarschaft des Sprachstudiums der Dichtung so leicht bringt. Von seinem Vater her erbte er Beziehungen zu der gesamten Bildungsaristokratie Berlins, den Humboldts, den Mendelssohns, den Böckh und Steinthal. Ihn reizte die Philologie, aber nicht die deutsche, sondern die der klangschöneren romanischen Sprachen; von der klassischen Philologie und der Kunstgeschichte glitt er zur romanischen Sprachwissenschaft über, die nicht nur in seinen glänzenden Übersetzungen spanischer und besonders italienischer Dichter, sondern auch in den „Troubadour-Novellen“ (1882) ihre Spur hinterließ. In Bonn findet er die besten Lehrer, Friedrich Diez, den Begründer seiner Disziplin, Jakob Bernays, den scharfen Denker und umfassenden Gelehrten, der auch ein Meister der Form war; Züge von ihm sind in die „Kinder der Welt“ übergegangen. Vom Studium her gewinnt er sich Freunde fürs Leben, wie den Philologen Ribbeck, den feinsinnigen Geschichtsschreiber der römischen Litteratur. Er kehrt nach Berlin zurück, und alle Häuser stehen dem bildschönen jungen Doktor offen. Aus dem glücklichsten Familienleben daheim tritt er in das nicht minder gesegnete von Franz Kugler, dem Kunsthistoriker, Dichter, hohen Beamten; und als er dessen Tochter heimführt, spielt am Polterabend der erste Maler jener Zeit, der kleine Adolf Menzel, in einem Kinderröckchen mit einem hölzernen Pferdchen auf dem Boden kauernd mit. Gefeiert von allen Seiten wird der junge Ehemann in München (1854) Geibels Liebling, für ganz Deutschland neben und mit seinem Freund Berthold Auerbach der persönliche Mittelpunkt der Litteratur. Man braucht nur die Überschriften seiner anmutigen poetischen Episteln zu lesen, um ein stattliches Ordenskapitel der zeitgenössischen deutschen Poesie zusammenzubringen. Wie mußten Lessing, Herder und selbst Goethe, wie Waiblinger, Viktor Hehn und Jüngere sich die Reise in die hesperischen Gefilde mühsam erringen! Für ihn gehörten diese beglückenden Reisen zu den seligen Selbstverständlichkeiten, an denen sein Leben so überreich war, und die schönen „Städtebilder“ oder die andern Gedichte des „Italienischen Skizzenbuchs“ sind leicht und mühelos gepflückt wie die Trauben, die in den dichten Weingängen etwa um Lugano uns verführerisch in die ausgestreckte Hand hängen. An

Schmerz und Leid hat es auch diesem Liebling eines Königs und aller geistigen Aristokraten, diesem Günstling der Frauen und der Götter nicht gefehlt. Der Tod der geliebten Gattin ward an der Seite einer ihm gleich seelenverwandten zweiten Gemahlin überwunden; tiefer traf ihn, unheilbar, das Dahinscheiden blühender Kinder, denen er ganze Reihen fast zu schöner poetischer Nachrufe widmete. Aber auch die Abkehr weiter Kreise des Publikums verwundete den Verwöhnten schwer, ob sie gleich nicht so radikal war wie bei Spielhagen; und der beständige Mißerfolg seiner Dramen blieb dem unerschöpflichen Erzähler ein Dorn im Fleisch. Dennoch darf man ihn einen der glücklichsten Menschen nennen.

„A quelque chose malheur est bon!“ sagt der Franzose; man dürfte den Satz auch umkehren: „Auch das Glück hat seine bedenkliche Seite!“ „Der Mensch gewinnt — was der Poet verliert“. Die natürliche Scheu vor dem Häßlichen, auch wo es als Tragik erscheint, war Heyse angeboren wie vielen andern gottbegnadeten Joviskindern, wie seinem Meister Goethe; dem aber half das Geschick, auch die Schmerzen alle, die unendlichen, ganz durchzuerleben. Heyse, von der Hand des Schicksals weicher berührt, ist bis zu der vollen Mitempfindung der tiefsten Tragik niemals vorgedrungen. Die Welt in ihrer ganzen Wahrheit zu erfassen, den Schmerz unter der Schönheitsfülle, das war in einer zu tapferem Realismus herübersteuernden Zeit ihm am wenigsten gegönnt. Er vermeidet zu viel. Wo er begehrt, genießt, jubelt, da gelingen ihm starke Töne; wo er klagt, wo er klagen läßt, da legt sich eine weichliche Heiserkeit um die Stimme und verdeckt den vollen Ernst der Tragik.

Und doch liegt hier, wo die Grenzen seiner Kraft liegen, auch gerade seine eigenartige Bedeutung. Die seltene Formvollendung teilt er mit den Meistern des Münchener Dichterkreises, obwohl die „unglaublich schönen, naturwidrig leichten, nervös leidenschaftlichen Terzinen“ des „Salamanders“ (1879), die Georg Brandes anstaunte, weder Geibel noch Leuthold gelungen wären. Die Vielseitigkeit der Interessen, die Freude am historischen Kostüm, die Übersetzerthätigkeit ist ihm ebenfalls mit Zeitgenossen wie Scheffel, C. F. Meyer, Schack gemein. Die rasche, unablässige Produktivität und ihre Förderung durch litterarische Kritik verbindet ihn mit Auerbach, Riehl, Spielhagen, die Freude am Ausprägen lehrhafter Sprüche und Epigramme, die besonders das „Spruchbüchlein“ (1886)

Paul Heyse

Franz Lenbach pinx. Franz Hanfstaengl ed.

bezeugt — übrigens der unerfreuliche Ausdruck verstimmter Tage — stellt ihn neben Marie v. Ebner-Eschenbach. In all dem ist er der Erbe, der die vielfältigen Tendenzen einer suchenden, greifenden Zeit in sich vereint. Ihm eigen ist gerade dies: der leidenschaftliche Kampf gegen das Häßliche. Als der gealterte — doch das darf man von dem noch immer in apollinischer Schönheit erglänzenden Manne nicht sagen; als der nicht mehr jugendfrische Dichter in den Epigrammen des „Spruchbüchleins“ und schroffer noch in dem bösen, den „Bertram Vogelweid“ fern hinter sich lassenden Tendenzroman „Merlin“ (1892) die modernen Naturalisten angriff, da wunderte man sich, wie heftig und scharf der Mann der harmonischen Milde werden konnte. Und doch war Heyse vielleicht nie mehr Heyse als gerade damals. Der Faltenwurf fiel ab, und der nackte Kämpfer stand da — kein gerechter Richter, nein, aber ein erbitterter Kämpfer um seine heiligsten Güter. Und damals ward seine Entwickelung am klarsten. Von der Romantik ging er aus, und ein klassisch gefärbter, liberal denkender, an romanischer Art geschulter Romantiker ist er noch heut. Kein „reaktionärer Romantiker“, aber ein Romantiker im Kern seiner Weltanschauung und vor allem seiner Kunstlehre.

Den für die Litteratur fruchtbarsten Konflikt dieser Zeit erblickten wir in dem Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude. Naturen wie Hamerling und Leuthold blieben darin stecken; stärkere Temperamente suchten statt der zerstörten Freude an der alten bunten Welt eine neue aufzubauen, an der sich das Herz erfreuen könne. Wo Spielhagen als Politiker im großen Kreise wirken wollte, erwählte Frau v. Ebner-Eschenbach sich den Beruf der Erzieherin im engeren Bezirk. Der große Bismarckverehrer Heyse, der diesen Heros schöner gefeiert hat als irgend ein anderer Dichter („Fürst Bismarck in München“ 1892), der Feind der Ultramontanen steht der Politik nicht so fern, wie die treffliche Novellistin; zum Pädagogen aber ist er ganz verdorben. Ihn lockt es nicht, die wirkliche Welt umzugestalten, nicht im großen, noch im kleinen; seine Sehnsucht ist die Mörikes: durch die Kunst zu ersetzen, was die Wirklichkeit versagt.

Schon in dieser Abkehr von thatkräftigem Eingreifen in das Weltleben liegt ein romantisches Element. Stärker zeigt es sich in der Specialisierung des Ideals. Was versagt die Wirklichkeit nicht alles! Marie v. Ebner sieht vor allem, wie hundert Formen

des „Schädlichen“ das Gute unterdrücken, wie Habsucht, Ehrgeiz, Unredlichkeit der einfachen Güte Licht und Luft rauben. Spielhagen sieht der politischen Gerechtigkeit, Riehl der altdeutschen Art, Gustav Freytag dem rechten bürgerlichen Wesen den vollen Raum in der Wirklichkeit versagt, und ihre Dichtung strebt unwillkürlich dahin, hier nachzuhelfen, auszugleichen. Keins von diesen allgemeinen Problemen regt Heyse auf: Individualist durch und durch, vermißt er das in erster Linie an der Wirklichkeit, daß sie der Individualität freien Raum versagt. Das will er seinen Gestalten anzaubern. „Ausleben“ ist die große Parole. Marie v. Ebner, die leidenschaftlichere, stärker begehrende Natur, führt ihre Lieblinge zu dem großen Moment der Selbstüberwindung; Paul Heyse, die zartere, harmonischer stilisierte Persönlichkeit geleitet sie zu dem Augenblick, da sie in dem seligen Aufflammen der Leidenschaft sich verzehren. Die Liebe vor allem, als die schönste der Leidenschaften, wird er nicht müde zu diesem Gipfelpunkt zu führen. In seinem glänzenden Essay über Heyse meint Georg Brandes, dieser habe fast systematisch Fälle aufgesucht, in denen die Leidenschaft ihr höheres Recht gegenüber der geltenden Moral behauptet; vor allem in dem Roman „Im Paradiese“ habe er „prinzipiell die Freiheit der Liebe im Gegensatz zu den Gesetzen der Gesellschaft als Problem behandelt und als Recht verteidigt“. Aber Brandes faßt hier Heyse, wie mir scheint, zu jungdeutsch auf. Die Kämpferstellung wider die geltende Moral ist dem Dichter Nebensache, oder, besser gesagt, sie ist ihm nur ein Einzelfall: jene Moral ist nur eine der vielen Möglichkeiten, wie die Wirklichkeit das Ausleben der Persönlichkeit hindern kann. In der Seele selbst leben noch andere Wächter: die Schüchternheit, die Empfindlichkeit gegen die leiseste Verletzung, die Veränderlichkeit der Stimmung, vor allem der Trotz. Brandes citiert das Wort des dänischen Denkers Kierkegaard, das Wesen des Weibes „sei eine Hingebung, deren Form Widerstand ist“. Das ist in der That auf zahlreiche Novellenheldinnen Heyses wie eigens gemünzt. Wie langsamer Widerstand erlischt und die Seele, ganz nur noch eine Leidenschaft, hinschmilzt in einem glühenden Kuß — das ist die Situation, zu der fast immer seine Novellen und Romane, oft auch seine Dramen („Die Weisheit Salomos“ 1887) hindrängen. Was Gesellschaft und Staat erlauben oder verbieten — denkt er daran in der mitfühlenden Wonne dieses Augenblicks? Nachher vielleicht:

Von Sünden loszusprechen,
Die unser Herz vom Sittenzwang befreit,
Das ist — und nennt ihr's auch Verbrechen —
Poetische Gerechtigkeit.

Die innige Beschäftigung mit der Volks- und Kunstpoesie vieler Nationen trug ihre Früchte, und Heyses Lyrik ward ein farbenprächtiges Blumenbeet. Weicher, einschmeichelnder als Leutholds Verse, erinnern die seinen doch in ihrer romanischen Formsicherheit an die Strophen des unglücklichen Schweizers; neu aber war die Grazie, die Eleganz der Rundung. Während er das naive Lied Goethes, Eichendorffs, Mörikes bewunderte, verrät doch das seine Kultur in jeder Linie, jeder Wendung — freilich feinste, fast bis zur Natürlichkeit emporgeläuterte Kultur. Der Eigenart entbehrt diese reiche Lyrik dennoch nicht. Feinsinnig hat Willy Pastor bemerkt, daß die ersten künstlerischen Eindrücke bei Heyse durchs Auge gehen, beim Romantiker aber durchs Ohr. Wie seine Novellistik ganz durch die vorschwebenden Umrisse bestimmt ist, so ist auch sein lyrisches Gedicht mehr eine zarte Nachzeichnung von Gesichtseindrücken als unmittelbare Wiedergabe unklarer Sinneswahrnehmungen; und gerade die besten sind am wenigsten rein lyrischer Natur: es sind Porträts wie die „Dichterprofile" und die „Städtebilder", oder es sind kondensierte Novellen wie die „Judith des Cristofano Allori" oder der prachtvolle „Odysseus". Ein reines Versinken in die Stimmung, wie es Lenau oder Mörike gelingt, ist ihm nicht gegeben; er bleibt sein eigener Zuschauer. Aber er ist es mit einer gewissen Unschuld. Er freut sich an der Grazie seiner Bewegungen; aber er kokettiert nicht. Und in dieser stillen Freude an der eigenen Kunst, in deren melodischen Wogen der Schwimmer sich wonnig wiegt, in der klaren Wiedergabe der durch eine elegante Nachzeichnung erweckten behaglichen Künstlerstimmung liegt der eigenartige Reiz seiner Lyrik. Geibel kommt noch am nächsten; aber der ist immer Priester. Heyse ist allezeit Künstler — von wie viel deutschen Lyrikern kann man das behaupten?

Den Anfängen in Märchen und Liedern folgten rasch Dramen; eine „Francesca da Rimini" (1850) war Heyses offizieller Erstling. Bald trat der erste Band der „Novellen" (1855) hervor und brachte bereits jenes glänzende kleine Meisterwerk, das Heyse vielleicht nie übertroffen hat: „L'Arrabiata".

In den Novellen vor allem hat Georg Brandes (in seinem

glänzenden Essay über Heyse) die Eigenart seines dichterischen Prozesses erkannt:

Zu allererst hat er, nach meiner Auffassung, ganz wie der Bildhauer oder der Gestaltenmaler, sobald er seine Augen schloß, seinen Gesichtskreis mit Konturen und Profilen bevölkert gesehen. Schöne äußere Formen und Bewegungen, die Haltung eines anmutigen Kopfes, eine reizende Eigentümlichkeit in Stellung oder Gang haben ihn auf ganz dieselbe Weise beschäftigt, wie sie den bildenden Künstler erfüllen ... Es sind solche Bilder, plastische Figuren, einfache malerische Situationen, mit denen die Phantasie Heyses von Anfang an operiert hat, und die ihren Ausgangspunkt bilden.

Brandes setzt aber selbst hinzu, daß noch ein Zweites die Eigenart der Heyseschen Novelle bestimmt: die Fähigkeit, die Geschichte „so zu sagen harmonisch zu rhythmisieren“. Die erschaute Gestalt könnte schön, in sich abgerundet sein, und die Geschichte, die der Verfasser von ihrer Erscheinung abliest, dennoch unrhythmisch; aber Heyses harmonische Natur hält die ganze Erzählung im Stil dieser wohlgeformten Linien. Das macht ihren eigentümlichen Reiz aus — nicht die „schöne Sprache“. Heyses Sprache zeichnet sich gar nicht durch so ganz besonderen Wohlklang aus, wie etwa Hölderlins; selbst in der Lyrik ist es vielmehr der Zauber rhythmischer Zeichnung als eigentlich melodische Tonabstufung, was uns bestrickt.

Diese Eigenheit trifft auf das glücklichste mit inneren Forderungen jener Kunstgattung zusammen. Heyse hat sich auch theoretisch mit der Novelle beschäftigt. Mit Hermann Kurz — wieder einem seiner zahlreichen persönlichen Freunde — hat er den „Deutschen Novellenschatz“ (seit 1870) herausgegeben, eine mustergültige Sammlung, von knappen Charakteristiken begleitet. In der Einleitung entwickelt er seine auf umfassende Kenntnis der Weltlitteratur gestützte Lehre von der Novelle und fordert von ihr „eine starke Silhouette“: einen Grundriß, der sich durch irgend eine auffällige Einzelheit sofort dem Gedächtnis einprägt. Solche Eigenheit schafft aber seiner Novelle zwanglos die als Keim angeschaute plastische Situation: „in ‚L'Arrabiata‘ ist es der Biß in die Hand, im ‚Bild der Mutter‘ die Entführung, im ‚Vetter Gabriel‘ der aus dem Briefsteller für Liebende abgeschriebene Brief“. Eine einzelne, deutlich erblickte und durch ihre Eigenart fesselnde Situation ist es immer — nicht eine Entwickelung; und deshalb ist Heyse Meister der Novelle, und deshalb mißlingt ihm der Roman.

Auch für die Novelle fehlt es nicht an Gefahren. Er mag allzu liebevoll in der erwählten plastischen Gruppe, in ihren Auf=

lösungen und Umgestaltungen verweilen. Dann wird die Novelle zuweilen eine Reihe schön gemeißelter Skulpturen, wie wir sie am Parthenon bewundern; aber dazwischen stehen kalt und leer trennende Pfeiler und unterbrechen die Erzählung durch öde Stellen. Nur die kürzesten Novellen Heyses sind ganz frei von diesem Mangel; denn ihm fehlt die liebevoll ausmalende Sorgfalt, die in „Mozarts Reise nach Prag" oder in Gottfried Kellers — von Heyse höchlich bewunderten — Novellen kein Stellchen unbelebt läßt. Auch kann die Auflösung der Gruppe mißlingen, und die statuarische Ruhe weicht zu plötzlich einem wilden Ballett, wie in der „Villa Falconieri". Oder endlich, der häufigste und bedenklichste Fehler: der Dichter vergißt, daß die äußere Erscheinung nur Schlüssel und Symbol der ganzen Persönlichkeit sein soll: er führt uns Gesten vor, hinter denen wir vergeblich warmes Leben, Psychologie, Zusammenhang im höheren Sinne suchen; so in mehreren von den „Troubadournovellen". Heyses psychologische Kunst steht mit seinem psychologischen Interesse nicht auf gleicher Stufe; allzu einfach erklärt er gern selbst den wunderbarsten Ausbruch der Leidenschaft mit Instinkt, Naturanlage, Blutmischung und versäumt, uns das Rätsel zu erklären, wie so elementare Kräfte lange spurlos verborgen bleiben konnten (so etwa im „Mädchen von Treppi"). Die äußere Harmonie der Erscheinung tritt zu diesem unrhythmisch plötzlichen Erdbeben der inneren Natur dann leicht in einen verletzenden Gegensatz. Zuletzt ist dem allzu unermüdlichen Novellisten in Geschichten wie „Melusine" (1895) oder „Der Dichter und sein Kind" fast nur die Silhouette geblieben: ein Schattenspiel rhythmischer Bewegungen mit hastigem Schluß, nur noch ein Echo von der feinen Kunst, die uns Meisterwerke wie „Zwei Gefangene", „Die Stickerin von Treviso", „Unvergeßliche Worte" und so viele andere schenkte. Die Gaben stürzten ihm zu leicht aus der Hand. Er kann nichts unvollendet lassen — das ist sein Cannae und sein Capua. Die Zahl der im besten Sinne vollkommenen Arbeiten bleibt doch bewundernswürdig, und staunenswert der durchgebildete Stil dieser mehr denn „hundert neuen Novellen". Zuletzt ward der Stil zur Manier; aber auch da dürfen wir oft sagen, was er für Bernini sagt:

> Hätt' ein Größerer hier sich so groß aus dem Handel gezogen,
> Mit so guter Manier hier ein Stilist uns ergötzt?

Unaufhörlich zu schaffen ist ihm Lebensbedürfnis. Denn er kennt kein anderes oder doch kein höheres Glück, als jene „Fülle

des Daseinsgefühls", in der der Mensch „sozusagen alle Lebensalter zugleich in sich erweckt, die lachende, spielende Kindheit, dann das erste Aufglänzen des Denkens und der Gefühle, die ersten Jünglingsschmerzen, die Ahnung, was es um ein volles gesundes Mannesleben sein müßte, und zugleich auch die Entsagung, die sonst nur ganz alten Menschen leicht zu werden pflegt". Dies Bekenntnis Balders (in den „Kindern der Welt") hat Brandes mit Recht für den Dichter selbst in Anspruch genommen. Deshalb ist ihm der Kampf mit den schwankenden Gestalten ein Lebensbedürfnis wie seinem göttlichen Dulder Odysseus:

> „O seliges Wagen, o Heldengeschick!
> Wie soll ich nun tragen ein ruhiges Glück?"
> Schwül weht der Hauch vom Meere.

Deshalb trieb es ihn auch, wie alle echten Erzähler, von der einzelnen Novelle zur Sammlung mehrerer Erzählungen mit verwandten Motiven („Buch der Freundschaft", „Villa Falconieri", „Weihnachtsgeschichten") oder gleichem Kostüm („Meraner Novellen", „Troubadournovellen"); von da, wie Storm und Keller, zu der Form des Romans.

Die neue Bahn eröffnete er, wie bei den Novellen, gleich mit dem hervorragendsten Roman, der ihm gelang: „Kinder der Welt" (1873); es folgte rasch der romantische Künstlerroman „Im Paradiese" (1875), dann nach langer Pause der „Roman der Stiftsdame" (1886) und endlich „Merlin" (1892), ein Thesenstück, das die Unvereinbarkeit des dichterischen mit einem „bürgerlichen" Beruf, die Schlechtigkeit der „Jungen" in der Kunst und einige verwandte Lieblingsideen Heyses mit gänzlicher Nichtachtung von Psychologie und Beobachtung der Wirklichkeit zu erweisen strebt. Zuletzt kam noch „Über allen Gipfeln" (1895).

Die beiden Romane der siebziger Jahre dürfen dem Wertvollsten zugerechnet werden, was wir von solchen Werken größeren Stils besitzen. Wohl hat auch in dem bestgelungenen, den „Kindern der Welt", der Novellist dem Romanschriftsteller im Wege gestanden: das Interesse des Autors erlahmt nach dem Höhepunkt, und in einer vortrefflichen Analyse hat Paul Lindau gezeigt, wie der Dichter von da ab eigentlich nur noch Wirkungen verdirbt, die sein energisch vorwärts drängendes Erzählen bis dahin zur Reife gebracht hatte. Aber es ist ein reiches, ein schönes und ein tapferes Buch. Man hat ihm vorgeworfen, daß Heyse, als eine

„in eine reinästhetische Sphäre gebannte Natur“, statt der „Totalität“, die Spielhagen geben will, nur einen engen Ausschnitt aus der „Gesellschaft“ schildere. Mir scheint doch dieser Ausschnitt mannigfaltig genug; neben der Selbstkultur kommen Philosophie und Religion, Kunst und Politik zwanglos durch das Hauptinteresse einzelner Figuren zum Wort, und nur der intrigierende Jesuit Lorinser erinnert an die gewaltsame Mache des jungdeutschen Romans. Von diesem aber und auch von Spielhagens meisten Büchern unterscheiden sich die „Kinder der Welt“ durch sichere Zeichnung lebensvoller Gestalten. Die Klavierlehrerin mit ihrer verhaltenen Glut und der öffentlich beredte, daheim stockende Franzelius, auch anekdotische Figuren wie der „Zaunkönig“ mit seiner zähen kleinen Kunstliebe sind „geschaut“ und nicht bloß konstruiert, wie der Intrigant und wie die „Theaterprinzessin“ Toinette, die Erbin der Mignonrolle, es allerdings sind. Auch die Hauptfigur, Balder, dessen Philosophie sich zu so schön-wehmütigen Liedern läutert, ist wahr und bedeutend zugleich. Heyse hat zwei Modelle in ihm verschmolzen: den Weltschmerzdichter Leopardi, dessen der seine absolut entgegengesetzte Natur ihn immer wieder anzog und beschäftigte, und seinen liebenswürdigen, tiefsinnigen, aber von früh auf kränklichen und schmerzensvollem Tode geweihten Schwager Johannes Kugler (1840—73), der in einem köstlichen kleinen Buch („Im Fegefeuer“, herausgegeben von Adolf Wilbrandt 1874) das Grundproblem seiner Zeit dichterisch gestaltet hat: den Kampf der nach Lebensfreude dürstenden Seele mit pessimistisch stimmenden Erfahrungen — den Kampf Balders. — „Im Paradiese“ ist ein Zeitroman nur im geringeren Sinne des Wortes: die geistreiche Schilderung der Münchener Kunstwelt in den siebziger Jahren.

Stand der Novellendichter dem Romanschriftsteller im Wege, so konnte man für den Dramatiker von ihm Hilfe erwarten. Das scharfe Herausarbeiten einer Hauptsituation ist der Novelle und dem Drama gemein; und es fehlt auch nicht einem kurzen, packenden Einakter wie „Ehrenschulden“ (1882). Im ganzen ist aber Heyses Liebe zum Drama doch eine unglückliche. Seine zahlreichen Tragödien gehen wie ein wohlarrangierter Wechsel schöner Gruppen unter melodischem Flötenklang kühl und fremd an uns vorüber; es fehlt die Wärme des Einfühlens, die Kraft des Mitreißens. Volksstücke wie „Hans Lange“ (1866) und „Colberg“ (1868) haben dennoch zünden können, weil der Autor hier mit glücklicher

Hand kräftige Charaktere packt, die auch eine Abschwächung durch akademischeres Auftreten noch vertragen, und auch weil die demokratische Tendenz (wie bei Brachvogels „Narciß“ und bei Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld“) ansprach. Aber in jenen zahlreichen wohlgebildeten Dramen über beliebte Themata („Ludwig der Bayer“ 1862, „Alkibiades“ 1883 u. s. w.) vermag man doch nur den unermüdlichen Eifer in verfehltem Bemühen zu bewundern; lebendig ist hier nichts geworden, wie heiß auch Pygmalion seine trefflich modellierte Statue anflehte. Viel wichtiger als diese von Heyse mit wenig belohnter Arbeitslust unternommenen Versuche sind die Beiträge zur Theorie und Kritik, die er fast achtlos mit leichter Hand verstreute — überall ein feiner Kenner, ein Meister klarer, knapper Darlegung, und in der Regel auch ein wohlwollender Richter. Die Einleitungen seiner eleganten Übersetzungen, besonders aus dem Italienischen (den schwierigen Giusti hat er erst für uns 1875 erobert; Leopardi ist für den Deutschen nur in seiner Wiedergabe, 1878, erträglich), die Begleitworte zum Novellenschatz, aber auch kritische Abhandlungen eigentlicher Art sind in der Form wie im Gehalt schwer zu übertreffen. Auch seine frühere Kunstsatire gehört hierher, vor allem der köstliche „Letzte Centaur“, ein Meisterwerk romantisch-phantastischer Ironie, das mit größter Kunst erzählt, wie das klassische Wundergeschöpf auf Erden so schlecht fährt unter all den Philistern, Pfaffen, Dorfschneidern und Budenbesitzern mit obrigkeitlich zugelassenen Naturspielen. Einzelheiten dieses Geschichtchens, das selbst ein Wunderwerk ist, halb realistisch, halb märchenhaft, und überall von größter Naturwahrheit, gehörten für Gottfried Keller zu den größten Triumphen der poetischen Erfindung. Und das Ganze mag wohl ein Symbol werden für Heyses Dichtung überhaupt, die „bewundert viel und viel gescholten“ eine Fremde immer blieb — aber sowohl um ihrer göttlichen Vorzüge wie um ihrer „antikisch-eklektischen“ Schwächen willen.

Heyse hat starke Wirkungen ausgeübt; aber dennoch hat er nicht, wie mancher Geringere, „Schule gemacht“. Das Beste war ihm nicht abzulernen; die Mängel waren zu ersichtlich, um Nachahmer zu finden. Doch sind zwei Dichter von Talent ohne ihn nicht denkbar, von ihm künstlerisch und persönlich bestimmt: Adolf Wilbrandt und Ludwig Fulda.

Adolf Wilbrandt (geb. 24. August 1837 in Rostock) ist zwar fast mehr ein jüngerer Bruder Heyses als eigentlich sein

Schüler. Wie Heyse die Eleganz, hat er die Liebenswürdigkeit zur charakteristischen „note personelle“. In Drama und Roman Heyse überlegen, muß er ihm in Lyrik und Novelle die Palme lassen; eine so eigenartige Schöpfung wie die Heysesche Novelle aber hat er nie hervorgebracht, wenn man nicht etwa die scherzhaft-ernsten Humoresken wie „Fridolins heimliche Ehe“ (1877) dahin rechnen will.

Auch Wilbrandt ist Professorssohn, auch er studierte in Berlin, machte sich in München heimisch und reiste viel, bis er (1881—1887) als Direktor des Wiener Hofburgtheaters eine dauernde Stätte fand, die er würdig, doch ohne Ausdauer bekleidete. Seither lebt er wieder in seiner hübschen, malerischen, alten Vaterstadt, wo der Großstadtmensch Heyse es wohl nicht lange aushielte.

Wilbrandt begann als Litterarhistoriker mit einem eindringlichen Bild Heinrichs v. Kleist (1863), dem später Biographien von Hölderlin und Fritz Reuter folgten. Dann stürzte sich der jugendliche Autor mit Leidenschaft in die politische Agitation und focht tapfer für Schleswig-Holsteins gutes Recht; die feurige Teilnahme an „Aktualitäten“ ist bei ihm stets jung geblieben. Mit seiner journalistischen Thätigkeit verband er eine fieberhafte Arbeit an dem dreibändigen Roman „Geister und Menschen“ (1864). Er that zu viel. Leidenschaftlich mitlebend in der politischen Agitation wie in der dichterischen Gestaltung, brach er zusammen und hatte nun jahrelang als „chronischer Rekonvalescent“ Studien für die Krankheitsbilder seiner späteren Romane zu machen. Damals wurden Paul Heyse und Johannes Kugler seine brüderlichen Freunde, seine hingebenden Pfleger, und in den rührend liebenswürdigen Freundschaftsverhältnissen seiner Bücher spiegelt sich auch diese Erfahrung ab. Allmählich durfte er zur Produktion zurückkehren. An den Tragödien des Sophokles und Euripides, die er für die deutsche Bühne bearbeitete, lernte er wieder „schreiben“; gleichzeitig konzipierte er in Italien seine eigenen Tragödien aus der Antike, auf die freilich Shakespeare, den er auch übersetzte, stärker einwirkte als die Alten. Nun folgten leichtere Schöpfungen: „Novellen“ (1869—1870), das historische Drama „Der Graf von Hammerstein“ (1870), endlich Lustspiele: „Jugendliebe“, „Die Vermählten“, „Unerreichbar“, „Die Maler“ (1872). Es ist leichte Ware, gefällige Gesellschaftsspiele, die durch die anmutige Darstellung liebenswürdiger Charaktere (wie der klugen Else in den

„Malern") in einer Zeit voll gespannten Ernstes bezauberten, wie zwanzig Jahre früher Freytags „Journalisten", mit denen sie sich aber in der Kunst wirklicher Charakterzeichnung nicht vergleichen konnten. Die „Jugendliebe" hat man den König unter den deutschen Einaktern genannt; ich könnte das doch höchstens in jenem Sinne gelten lassen, in dem unter Blinden der Einäugige König ist. Denn alle Niedlichkeiten des Dialogs machen doch aus diesem so rasch und sicher erzogenen Backfisch noch keine lebensvolle „bezähmte Widerspenstige", und die alte Lustspielposse der schwerhörigen Tante und der übers Kreuz lauschenden Liebespaare entschädigen nicht für die konventionelle Hohlheit des unwiderstehlichen Liebhabers aus der Familie von Freytags Fink. Aber die Bändigung liebenswürdig-ungezogener Mädchen betreibt Wilbrandt nun einmal so con amore — man denke nur an Kläre in der „Osterinsel" und ihren „Löwen" — daß man dem reizenden Spiel mit Vergnügen zuschaut. Höher stehn die „Maler", in denen sich die alte Künstlerfröhlichkeit der Romantik — Eichendorff ist auch sonst ein Liebling Wilbrandts — mit realistischer Anschauung des Münchener Treibens paart. Auch dies Stück ist ganz auf die Entfaltung der weiblichen Hauptfigur gestellt, die aus einem „guten Kerl" ein liebendes Weib wird — wieder eine Art Erziehung. Aber leider steht ihr eine durchaus unwahr theatralische Gegenfigur mit dem verhängnisvoll pompösen Namen „Leonore" gegenüber.

Man glaubte den Dichter schon für ein bestimmtes Fach eingefangen zu haben. „Das, das ist dein Feld! Lustspiele! Heiteres! Humor!" hörte er sich zurufen. Er wußte es besser; er verstand, daß „die wieder aufblühende Phantasie sich mit heilsamem Instinkt für das Leichte, Heitere, Versöhnende erwärmte", und der gute Arzt gönnte sich die notwendige Übergangsdiät. Wohl ist er auch später noch gern, ob auch nicht mit dem früheren Erfolg, zum Lustspiel zurückgekehrt, zur Novelle und zur an die Humoreske grenzenden Charakterschilderung („Fridolins heimliche Ehe", die reizvolle Umdichtung des Kunsthistorikers Friedrich Eggers, der dem Kuglerschen Hause befreundet war, in einen liebenswürdig-humoristischen weltlichen Domherrntypus). Aber er wollte keineswegs schon für „ausgeglichen", „beruhigt ästhetisch" gelten, und sich schon in einer „inneren Harmonie" abschließen. Gerade im Gegenteil: fortwährendes aufgeregtes Mitleben in großen Problemen, in den ewigen wie denen des Tages — das lockte ihn, das ward sein

Glück. Daran reifte er, wie der junge Musiker in der „Osterinsel“, vom Eichendorffischen „Taugenichts“ zum ernsten Komponisten größeren Stils heran. Im Roman wie im Drama trat er mit ernsten und bedeutsamen Werken neben die Besten — kein Neuschöpfer und kein Neudenker, noch weniger aber ein Mitläufer der virtuosenhaften Routine, rückte er langsam, aber sicher auf die Stelle, die solchem leidenschaftlichen Ernst der Seele bei solcher bezaubernder Grazie der Form gebührte.

Seinen ersten Roman, „Geister und Menschen“, hat Wilbrandt später mit liebevoller Ironie „ein wundervoll mißratenes Buch“ genannt. Es steckt schon der ganze Wilbrandt darin. Freilich! was steckt nicht darin! alle Aktualitäten der Welt: die dänische Frage und der Spiritismus, die Umwälzungen im Bankwesen und die Diskussionen über die Todesstrafe. Die Grundidee, die Erziehung eines dilettantischen Malers zum thatkräftigen Staatsbürger, geht in dem Wust der Abenteuer völlig verloren; aber wie gesund ist sie und wie bezeichnend! Daneben trifft man schon hier jene reizenden Epitheta, die Wilbrandts Specialität werden: die „unerledigten Baronessen“, wie später „sein blondes Herz“ — auch Johannes Kugler spricht von einer „blonden Stimme“ — die „überlebensgroßen Worte“; schon hier die fröhliche Suada dieser liebenswürdig verführerischen Haupthelden; schon hier den tapferen Optimismus, der die „Zukunftsmenschen“ auf die „Entwickelung aller Kräfte“ hinweist und — fast in der Art des „Bandes“ in Goethes „Wanderjahren“ — eine Genossenschaft stiftet, die „die Menschen für Schönheit, für Sitte, für Thätigkeit und Verstandesübung und zuletzt — für Eintracht“ gewinnen soll.

Nach jener langen Pause voll leichterer Novellen und Romane („Meister Amor“ 1880) folgt, gleichzeitig mit dem Hauptdrama, eine neue, bedeutsame Reihe von „Gedankenromanen“. Der Ausdruck soll nicht abschrecken; wohl beherrscht fast jeden dieser Romane ein Gedanke von oft recht abstrakter Natur als eigentlicher Hauptheld, aber fast immer verkörpert er sich dem Autor doch in lebensvollen Figuren. Um starre Allegorien in Hebbels Stil hinzuschreiben, hat dieser nervöse Beobachter viel zu viel Vergnügen an den „unzähligen kleinen Seltsamkeiten, durch welche die Natur ihre Geschöpfe zu unterscheiden liebt“. Einer wiederholt seine letzten Worte immer: „ich hab' nicht ein einziges Bild! nicht ein einziges Bild“; einem anderen ist das Bedürfnis, ein großes Landschaftsbild durch

Herstellung eines Sees zu vervollkommnen, fast zur fixen Idee geworden; mehrere sind unvergleichliche Nachahmer von Menschen- und Tierstimmen, und fast alle sind prächtige Kerle, die ihre Schwächen mit Humor tragen. Die bösen Gegenspieler freilich bleiben meist „gedacht", von dem zwischen religiösem Wahnsinn und gemeiner Schlechtigkeit hin und her geworfenen fabelhaften Nazi des Erstlingsromans bis zu dem Emil der „Osterinsel", dem grundverdorbenen Lügner, dessen Schwäche niemand den plötzlichen Mordanfall zutraut, den er auf seine Cousine macht; und wie ganz Intrigantin im ältesten Hahnenfederstil ist gar die kleine Dirne, die (in „Hermann Ifinger") den Maler, um sich für eine Ohrfeige zu rächen, zu Tode heiratet! Aber auch an die Stelle der Bösewichter treten öfters gelungenere Figuren, ehrliche Fanatiker (wie in „Adams Söhnen") oder gutmütige Genußmenschen (wie in den „Rothenburgern"). Lebendig wird diesem Autor keine Figur, mit der er nicht Sympathie fühlt; und um die auch mit den „Bösen" zu fühlen, ist er zu sehr Parteimensch, pädagogisch, agitatorisch teilnehmender Kämpfer. Aber dafür werden jene Lieblinge, denen zu Ehren er das ganze Stück aufbaut, um so lebensvoller, und mit den Jahren immer mehr: welcher Fortschritt von dem Musterknaben Marcus in „Arria und Messalina" zu dem Nymphas des „Meisters von Palmyra"! von dem blassen Berthold (in „Adams Söhnen") zu den beiden „Prachtkerlen" der „Osterinsel"!

Überhaupt ist es zu bewundern, wie rasch sich Wilbrandts Kunst auf diesem Boden steigert. „Adams Söhne" (1890), worin, wie gleichzeitig im „Meister von Palmyra", die Seelenwanderung diskutiert wird, sind noch voll böser Romanhaftigkeit: Begegnungen in einsamen Strandhäuschen, intrigierende Diplomaten und schleichende Sekretäre, böse Liebesverwickelungen. „Hermann Ifinger" (1892), ein Kunstroman, der energisch gegen den Realismus Stellung nimmt, zeigt in der Charakterzeichnung große Fortschritte, aber die Fabel leidet noch an Überfüllung. Seine Höhe erreichte Wilbrandts Romanstil in der „Osterinsel" (1895), die das Schicksal und die Lehren Nietzsches aufgriff und in energischer Concentration das Verhängnis des allzu rasch über menschliche Grenzen emporstrebenden Übermenschen psychologisch erläutert. Gern benutzt Wilbrandt namhafte Modelle; so taucht hier noch der bekannte Naturprediger Johannes Guttzeit auf, „Hermann Ifinger" porträtiert Makart, Lenbach und — ziemlich parodistisch — den Grafen v. Schack,

„Hildegard Mahlmann“ (1897) spinnt sich um die Gestalt der von Herman Grimm so überschwenglich gefeierten „Naturdichterin“ Johanna Ambrosius, „Die Rothenburger“ (1895) benutzen die wunderbaren Heilerfolge des berühmten Orthopäden Hessing von Göggingen. Und immer steht er zu seinen Gestalten, wie Spielhagen, in einem persönlichen Verhältnis. Wenn das Ziel erreicht ist — wie jauchzt der Dichter mit seinen Kindern! Nichts schildert er lieber, nichts reizender, als das stille verschämte Lachen des geheilten Kranken — am schönsten in den „Rothenburgern“; wie denn das Lachen in allen Tonarten dem leidenschaftlichen Musikfreund die liebste Musik ist. Der Arzt in der „Osterinsel“ lacht dröhnend, vulkanisch; aber leise und zart erklingt zuweilen das Lachen selbst der Elemente:

> Den goldenen Tag begrub die laue Nacht.
> Es kam ein Duft vom warmen Land gezogen,
> Leis klang das Meer, wie wer im Schlafe lacht . . .

Nur das oberflächliche rohe Lachen, das uns gar zu oft unter der täuschenden Maske des Humors verkauft wird, wird man vergebens bei diesem Autor suchen, für den die Dichtung, und alle Kunst, wohl ein Mittel ist, die Menschen zu beglücken, aber nur durch den ernsten tapferen Kampf. Und daß er diese Gedanken- und Seelenkämpfe so freundlich vorzuführen weiß, das bezeichnet freilich auch die Grenzen seines Könnens.

Deshalb bleibt Wilbrandts höchstes Werk ein dramatisches. Auf der Bühne zwang den geübten Dramaturgen die Rücksicht auf das Publikum, mit Wahrscheinlichkeiten strenger zu rechnen, als der Erzähler that. Und eben deshalb durfte er Wunder vorzuführen wagen.

Weit ist der Weg von „Arria und Messalina“ (1874) zum „Meister von Palmyra“ (1889). Ein halbes Menschenalter trennt das Römerstück des Shakespeareaners von dem Mysterium des inzwischen in Wien an Grillparzer und Raimund zu neuer Art Herangereiften. Einst waren dem eifrigen Leser antiker Autoren aus Tacitus die Kontrastgestalten der edlen ernsten Arria und der üppigen Messalina erschienen; aber — bezeichnend genug — sie blieben ihm starr wie „Statuen“, bis die Figur des Marcus ihm aufging und diese Lieblingsfigur die „Marmorbilder“ in Bewegung setzte. Es blieb trotz der mächtigen Wirkung, zu der die geniale Darstellung einer Charlotte Wolter der glänzenden Virtuosin der Sünde, Messalina, verhalf, eine Tragödie von jener bösen Art, in

der antiker Stoff und modernes Empfinden nie zur Deckung gelangen. Erlebt war dies Drama nicht. Aber erlebt ist die große Sehnsucht des Apelles von Palmyra. Der Dichter, der sich so oft und so leidenschaftlich in fremde Seelen hineingelebt hatte, der den politischen Agitator und den scherzenden Lustspieldichter, den grübelnden Denker und den praktischen Pädagogen, der Friedrich Nietzsche und Johanna Ambrosius in seiner eigenen Brust eine ganze Existenz hatte durchleben lassen — er kennt und versteht diese Sehnsucht, nicht zu sterben, um mit gesammelter Kraft immer Neues, Höheres zu erleben. Aber er weiß auch, daß das wieder ein übermenschliches Verlangen ist. Und so wird Apelles, der Künstler, der Feldherr, der glücklich Einsame, in jahrhundertlangem Leben dazu erzogen, selbst den Tod zu begehren. Aber nicht wie Ahasver aus Müdigkeit allein fordert er ihn — er begehrt ihn, um noch höher steigen zu können. Diese eine, zufällige Form des Daseins bietet nur begrenzte Möglichkeit der Vervollkommnung. Das Leben formt sich ewig neu; wer in sich verharren will, der muß „im Wechsel blühen“. Jene Frauengestalt, die in verschiedenen Gewandungen dem Meister von Palmyra beigegeben wird, Zoe, Phoebe, Persida, zuletzt, nun ein lieblicher Jüngling, Nymphas — sie lebt die Fülle der Möglichkeiten durch, Märtyrerin und Courtisane, strenge Christin und leichtherziger Heide; Apelles bleibt, was er war. Da er das erkennt, gelüstet es auch ihn, wie den Hellmuth Adler der „Osterinsel“, nach „neuen Menschen“. Und er stirbt gern, um sich wandeln zu können.

Geistreich wird die tiefsinnige Fabel durchgeführt; nur daß gegen Ende (wie in dem großen Monolog im zweiten Auftritt des fünften Aktes) der Held allzu deutlich die Meinung des Dramas vorträgt. Vorher aber — wie poetisch, an Raimunds Allegorien gemahnend, ist die Figur des Pausanias, des Todesgottes als milden Sorgenlösers; wie weich und wohlklingend ist die Klage des nicht Alternden:

> So rinnt die Zeit hinweg; in Tropfen, langsam —
> Zuletzt ein Meer, das uns vom Einstmals trennt.

Zu viel Leben ist auch in den Nebenfiguren, wie Longinus, als daß man dies „Ideendrama“ verwerfen dürfte, weil es nicht realistisch sei. Eine große Aufgabe ist fast ganz gelöst; in strenger Folge und doch ohne schematische Dürre zieht das Wunder an uns vorbei. Lyrische Weichheit schließt dramatische Effekte von packender

Kraft nicht aus. In einer Zeit, da alles dem Realismus zustrebte, diese Pfade zu wandeln, war tapfer genug; und es belohnte sich: fast als Einziger zeigte Wilbrandt, was die Hamerling und Jordan nie hatten zeigen können, daß eine „Gedankendichtung" poetische Wahrheit, poetisches Leben, poetische Wirkung besitzen könne.

So hat sich Wilbrandt von Heyse zuletzt doch weit genug entfernt. Enger blieb ein anderer Schüler an die Pfade des Lehrers gefesselt, ein Schüler, der in schöner Dankbarkeit nie verleugnet hat, was er diesem verdankt: Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt am Main). Er bekennt selbst:

> Ich wählte dich zum Führer ohne Schwanken,
> Obgleich beinah zum Märchen worden ist
> Der Mut zu lernen und der Mut zu danken.

In diesem Spätling, dessen nähere Würdigung einem andern Zeitraum zufällt, klingt noch einmal ein Accord aus den Haupttönen der Periode 1850—1860. Er hat etwas von den Epigonen, die Sorgfalt der Form vor allem; viel von den Vertretern der Besänftigungslitteratur, unter denen ihm besonders Roquette nahe steht: die etwas künstliche Entfremdung von den Mißklängen und Härten des wirklichen Lebens; nicht wenig von den Agitatoren, mit denen ihn die pädagogische und politisch-sociale Tendenz verbindet. Selbst jener Konflikt zwischen Lebensfreude und Weltschmerz, den wir für das Jahrzehnt besonders charakteristisch fanden, klingt wie ein leiser Oberton in den Optimismus seiner Poesie herein — ein Optimismus, der nicht der der starken Seelen, eines Gottfried Keller etwa, ist, sondern an den Gottesglauben jenes französischen Marquis erinnert: „ich habe nie an Gott gezweifelt — ich habe mich immer in guter Gesellschaft bewegt".

So ruft uns Fulda noch einmal die Hauptklippe dieses Jahrzehnts unserer Dichtung ins Gedächtnis: wir sind wieder auf dem Wege zu einer Salon-Litteratur. Man hatte mit der Verbindung von Poesie und Leben, wie die Revolutionsdichtung sie darstellte, zu schlimme Erfahrungen gemacht; nun stellte sich eine neue Entfremdung zwischen beiden ein.

Dennoch hat diese Periode als ein Zeitraum der Sammlung, der Erholung, der Vorbereitung einer neuen Vereinigung von Kunst und Leben vorgearbeitet. Selbst die aristokratische Kunst eines

Leuthold und Heyse ist ein Schritt auf das demokratische Kunstprinzip unserer Tage zu: indem sie von dem allgemein gültigen Formenideal Geibels zu persönlicheren Rhythmen übergingen, bereiteten sie die Tage vor, in denen eine neue Kunst aus den Individualitäten heraus neue Ideale und einen neuen Stil gebären konnte. Vor allem kam aber der Prosa die Feinheit der Kritik, die Eleganz des Essays, die Sprachsicherheit der Frau v. Ebner und die Sprachschönheit Heyses dauernd zu gute. Erst dies Jahrzehnt hat das Deutsch Gutzkows für immer überwunden; erst seine Autoren haben die klassische Prosa Goethes wieder in ihre vollen Rechte eingesetzt.

Wenn ein Kritiker wie Robert Prutz 1859 die Litteratur seiner Tage übersah, so kam er zu recht pessimistischem Urteil. Er hat zwar die bedeutendsten lebenden Talente, Friedrich Hebbel und Gottfried Keller, und die am meisten für die Zeit bezeichnenden Erscheinungen, Auerbach und Freytag, richtig herausgegriffen. Freilich, Riehl, Spielhagen und andere, die schon aufgetreten waren, nennt er noch nicht, und die Münchener Epigonen überschätzt er. Vor allem aber: die mißmutige Stimmung, die aus der Zeit heraus auch den anfliegt, der über sie hinaussehen will, verlegt ihm die Witterung für die Keimkraft dieser ganzen Epoche. Die mißlungenen Experimente sieht er; ihre tiefere Bedeutung nicht. Die alten Kräfte, die noch immer meist genannten Männer früherer Entwickelungen, verdecken ihm den Blick auf die großen Tendenzen der Jüngeren. Dies Beispiel, dem eine typische Bedeutung nicht fehlt, möge auch uns ermutigen, wenn wir in der Gegenwart oft zu wenig Dauerndes, zu viel Verfehltes zu erblicken glauben!

Siebentes Kapitel.

1860—1870.

Das Jahrzehnt vor dem großen Kriege ist in litterarischer wie überhaupt in künstlerischer Hinsicht so arm wie wenige in unserem Jahrhundert. Gottfried Keller schweigt; Theodor Fontane und C. F. Meyer, Anzengruber und Nietzsche haben den Pfad zur Unsterblichkeit noch nicht gefunden; Marie von Ebner-Eschenbach erschöpft sich in erfolglosen Anstrengungen. Von den größeren Talenten stehn zwar Storm, Heyse, Freytag, Scheffel, Riehl auf der Höhe, ohne doch neue Töne zu finden: sie schreiten nur fort auf den Bahnen, die sie vorher einschlugen. Vor allem aber ist Spielhagen mit seiner rastlosen und doch im Grunde monotonen Thätigkeit, mit seiner in allzu angestrengter Produktivität erlahmenden stilistischen und technischen Begabung der Mann des Tages; neben ihm Fritz Reuter und Emanuel Geibel. Raabe, dem jetzt sein Bestes gelingt, wird noch kaum beachtet; Hebbel ist berühmt, aber im Erlöschen. Auerbach, noch immer vielleicht der Gefeiertste, versucht vergeblich im Zeitroman die Wirkungen zu erzielen, die die Dorfgeschichte ihm verschaffte.

Was neu auftaucht, hat nicht allzuviel zu bedeuten. Tageserfolge blühen dem Nachfolger von Roderich Benedix, dem fruchtbaren Lustspielverfasser Gustav von Moser (geb. 1825). Tiefere Bedeutung kommt dem Ruhm Hamerlings und Jordans und F. W. Webers zu, älterer Männer, die jetzt erst mit ihren Hauptwerken auftreten; aber dauernde Macht können wir auch ihren Schöpfungen nicht zugestehen. Wohl dürfen wir das bei Fritz Reuters Dichtungen; aber auch er ist der Sohn einer früheren Zeit.

Die Hauptbedeutung liegt auch in dieser Epoche noch in großen, auch für die Litteratur bedeutsamen gelehrten und halbgelehrten Werken. Der Optimismus Eugen Dührings und der Pessimismus Eduard von Hartmanns sind Voraussetzungen für

Nietzsche; Haeckels „Natürliche Schöpfungsgeschichte" verkündet mit schmetterndem Drommetenschall den Sieg einer neuen Weltanschauung. Was wollen daneben preisgekrönte Epigonendramen bedeuten, wie sie der arme Albert Lindner (1831—1888) schrieb? Kein Schillerpreis konnte sie vor raschem Veralten und Vergessen sichern. Fr. Th. Vischers Faustparodie gar, an sich nicht ohne Größe, wurde durch den lärmenden Erfolg bei einer zu ernster Vertiefung in Goethes höchste Werke unlustigen Menge ein böses Symptom für die Flachheit und Kunstentfremdung einer rasch zu der Bühne der Lindau und Blumenthal herabgleitenden Zeit.

Fernab von dem gerade in jenen Jahren bis zum Überdruß gepriesenen „deutschen Idealismus" erstanden große Künstler und ältere Meister, Flaubert, Turgenjew, gaben ihr Reifstes und Bestes. Aber die Zeit war noch nicht gekommen, da sie, da Renan, die Goncourts, Zola, da Ibsen auf die deutsche Litteratur wirken sollten.

War es denn ganz und gar eine für die litterarische Entwickelung verlorene Zeit?

Keineswegs. Wissenschaftliche und politische Interessen fachten endlich wieder große Leidenschaften an

> Und um der Menschheit große Gegenstände,
> Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen.

Mag immer bei dem größten Bürgerkrieg, den die Welt sah, das materielle Interesse der amerikanischen Nord- und Südstaaten sein gewichtiges Wort mitgesprochen haben — die edle Begeisterung der Sklavenbefreier hatte doch einen noch größeren Anteil an jenem ruhmvollen Kampf, der die letzte der großen Nationen erst recht zur Einheit schuf. Noch stärkeren Anteil hatte aufrichtiger Idealismus an der großen That des Kaisers Alexander, der die Leibeigenschaft aufhob. Das waren Thaten, die begeisternd wirkten und ihren Einfluß auch der Litteratur nicht vorenthalten konnten, mochten auch für den Denker und den Dichter des amerikanischen Kriegs, für Ralph Waldo Emerson (1803—1882) und für Walt Whitman (1819—1892) Herman Grimm (1865) und Ferdinand Freiligrath (1868) vergeblich mit beredten Worten in Deutschland werben. Viel stärker und unmittelbarer aber war der Eindruck, den die homerische Großartigkeit der Züge Garibaldis, sein heroisches Auftreten, seine wunderbaren Siege machten. Hier fand man endlich wieder, was seit den Freiheitskriegen vergeblich ersehnt war, daß

„die Wirklichkeit zur Dichtung wird, daß wir den Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel vor Augen sehen“.

Auch der Verfassungskonflikt in Preußen, der so lange die Sinne der ganzen politischen Welt hypnotisierte, gehört zu den Kundgebungen einer neu erwachten Lust am Kampf, am öffentlichen Leben, an gemeinsamer Bethätigung. Nicht liberale Kurzsichtigkeit und nicht konservative Provokation allein erklären die Härte dieses leidenschaftlichen Ringens: zu Grunde lag das tapfere Erwachen der Besten aus der dumpfen Verzweiflung jener „verhängnisvollen Selbstverachtung“. Idealismus, Patriotismus, aufopfernde Hingebung für ihre Sache sollte man dem Abgeordnetenhaus der Konfliktszeit so wenig absprechen wie den beiden großen Ministern Bismarck und Roon. Und in diesem wilden Kampf fühlten alle, es handele sich um Leben oder Tod. Deshalb erwuchs in diesem Ringen eine neue parlamentarische Beredsamkeit. Nicht mehr galt, was Auerbach von Simson gesagt hatte: er rede Talare; die pomphafte, von romanischer Art beeinflußte, schwungvolle Rede der Paulskirche wich scharfer, schneidender, in das Wort des Gegners sich spitzig einbohrender Sprechweise. In diesem Kampf mit würdigen Gegnern wuchs Bismarck erst ganz zu dem großen Meister des Wortes heran. Seine großen Perspektiven, sein Talent des Schlagworts, seine glänzend originellen Vergleiche erreichte weder Albrecht v. Roon (1803—1879) mit seiner scharfen, kalten, militärisch bestimmten Sprache, noch die Redner der Opposition: Schulze-Delitzsch (1808—1883) mit seiner derb zugreifenden, volkstümlichen Art, Karl Twesten (1820—1870), ein Meister des Appells an das Gesamtgefühl der Hörer; die Veteranen Waldeck und Georg v. Vincke mit ihrem Pathos, die gelehrten Etatsredner Gneist und Virchow mit ihrer auch in der Erbitterung kühlen Sachlichkeit noch weniger. Aber überall fühlte man, daß es diesen Männern tiefster Ernst war; sie mieden die Phrase, die draußen im Land und zumal auf den berühmten Schützen- und Sängerfesttagen freilich üppig wucherte. Doch auch in dieser breiteren und deshalb eben gefährlicheren Beredsamkeit wuchsen aus dem neu gestifteten Nationalverein Meister der parlamentarischen Rede hervor wie die beiden Hannoveraner Rudolf v. Bennigsen (geb. 1824) und Johannes Miquel (geb. 1829).

Auch der Beredsamkeit der Kanzel wuchsen in dem Sturm der allgemeinen Erregung neue Flügel. Rudolf Kögel (1829—1886),

in einflußreicher Stellung am Hof des Königs Wilhelm thätig, strebte in dem Rhythmus seiner von einem prachtvollen Organ würdevoll vorgetragenen Predigten nach dem Ruhm eines deutschen Bossuet; Friedrich Ahlfeld (1810—1884) schloß sich enger an die Tradition der deutschen Kanzelrede an, die Emil Frommel (1828—1896) aus Karlsruhe mehr nach der Seite gemütvoller Stimmung, der gewaltigste von ihnen aber, Oskar Pank (geb. 1838), durch poetische Erhöhung weiterzubilden suchte.

Forensische Beredsamkeit gedieh auch jetzt noch nicht in Deutschland; die akademische aber fand in Heinrich v. Treitschke einen Reformator, der von dem kühlen Ton der Belehrung zu dem leidenschaftlich erhitzten der Überzeugung vordrang — für das Katheder nicht ohne Schaden, zumal bei geringeren Nachfolgern, für die so dringend nötige Eroberung der Jugend für die vaterländischen politischen Ideale eine unschätzbare That. Und Männer wie Haeckel, wie Dühring, wie Scherer brachten kaum minder lebhaft das Feuer ihrer innersten Herzensmeinung zu flammendem Ausdruck und halfen die Kluft zwischen dem aristokratischen Lehrstand und der wißbegierigen Menge verringern.

Aber freilich — die aufblühende Kunst der Rede war die einzige fast, die sich wirklich erneute und sichtbar entwickelte. Die bildende Kunst steht immer noch unter der Herrschaft Kaulbachs und des gleich unkünstlerisch, aber viel geistloser unwahre Effektbilder arrangierenden Piloty; erst gegen Ende dieser Periode taucht mit Makarts (in Wilbrandts „Isinger“ geschilderten) „Amoretten“ (1868) ein neuer Stern auf: ein echtes wenn auch einseitiges Talent, dem freilich die groben Effekte einer wilden Farbensinnlichkeit viel mehr als die gesteigerten Bedürfnisse seiner nach dem Rausch polyphoner Farben dürstenden Seele Ruhm und Gold verschafften. Die ernstere größere Kunst Anselm Feuerbachs scheiterte auf dem Boden desselben Wien, das Makart zum Mittelpunkt eines bacchantischen Kunsttaumels, zum Gegenstand eines blinden Enthusiasmus machte. Die Skulptur ward kaum noch beachtet. Das Musikinteresse erschöpfte sich in theoretischen Kämpfen um die Zukunftsmusik. Daß die Baukunst mehr sein könne als eine möglichst sparsam arbeitende Technik zur Befriedigung der unmittelbarsten Bedürfnisse — zu denen kaum Behaglichkeit und Bequemlichkeit zählten — fiel niemandem mehr ein. Die Tradition des Kunstgewerbes war im Aussterben. Die weibliche Kleidung brachte immer noch mit Chignon

und Krinoline wulstige mechanische Rundformen zu stande, über deren Steifheit dann breite Hutbänder und unmotivierte Volants, zackig und punktiert, eine gewisse krampfhafte Bewegung breiteten. Allmählich rückt die Taille etwas höher und verbessert den Gesamtaufbau ein wenig, der vorher in dem schrecklichen Knick beim Übergang von der spitzen Taille in den Reifrock der weiblichen Erscheinung etwas Grotesk-Sphinxartiges gegeben hatte; aber noch immer hatte man kein Gefühl für die notwendige Einheitlichkeit des Kostüms. Den schlimmsten Beweis für die Geschmacklosigkeit der Damen bieten aber die Kinderkleidchen: noch immer tragen die kleinen Mädchen vorstehende weiße Höschen — ihr Ablegen wird bei Gutzkow und noch bei Ferdinand v. Saar symbolisch verwandt; und die hübschen schottischen Mützen werden zu Röcken getragen, die die Gesellschaftstoiletten der Mütter tragikomisch parodieren.

Die Geselligkeit leidet unter der Erregtheit der politischen Gegensätze. Konservative und Liberale hatten sich wohl seit 1848 nicht wieder gemütlich einander genähert. Aber früher waren wenigstens beide Parteien in allen Schichten der Gesellschaft vertreten. Jetzt trug die scharfe Sichtung der höheren Beamten von seiten der Regierung — besonders unter dem preußischen Justizminister Graf zur Lippe — auf der einen Seite, die wachsende Militärfeindlichkeit der Liberalen auf der andern dazu bei, daß die politische Einseitigkeit der Gesellschaften noch durch sociale Beschränkungen gesteigert wurde: die Kreise der Beamten, der Kaufleute und Industriellen, der Gelehrten fielen auseinander. Die Schriftsteller waren fast durchweg liberal. Die Künstler, überwiegend politisch indifferent, genossen fast allein des Vorzugs, überall willkommen zu sein, und eroberten sich häufig eine gesellschaftliche Stellung, die zu ihrer persönlichen Bedeutung nicht immer im Verhältnis stand. Übrigens war das Leben noch anspruchslos, und auf Bedürfnisse und Preise der nahen „Gründerjahre“ bereitete kaum irgendwo ein Anzeichen vor. In Berlin vor allem war man rührend einfach; in Wien wirkten Tradition und höfische Einflüsse stärker der schlichten Haltung des Bürgertums entgegen. Paris war noch immer die einzige eigentliche Weltstadt, deren Gebote auch London unbedingt und unbedenklich befolgte. Reiste man, so ging man am liebsten nach Paris oder nach Italien; die frühere Art, Deutschland zu bereisen, trat unter dem Drucke der Gegensätze von Nord- und Süddeutschland zurück.

Stark wuchs der Einfluß der Zeitungen. Auch „vornehme" Schriftsteller traten dem Journalismus näher, als ein Geibel geduldet hätte; die aus Frankreich stammende Sitte, Romane zuerst bruchstückweise „unter dem Strich" erscheinen zu lassen, wurde nun auch von Auerbach, Heyse, Spielhagen aufgenommen. Doch traten die Kritiker, denen sonst die Zeitung weitreichenden Einfluß verschafft hatte, neben den Politikern allmählich in den Hintergrund. Auch die Zeitschriften und Familienblätter die seit 1846 — dem Gründungsjahr der Westermannschen Illustrierten Monatshefte — in langsamer Entwickelung fortschritten, eroberten durch politische Anteilnahme weitere Kreise — die liberale schon 1852 begründete „Gartenlaube" sowohl wie ihr konservativer Gegenpart „Daheim" (seit 1864).

Am schroffsten war die Scheidung auf religiösem Gebiet. Wenn die Frommen aus der Intensität ihres Gefühls heraus für den Zweifel und die Ablehnung anderer überhaupt nur selten Verständnis zeigen, so war jetzt auch den „Aufgeklärten" die Empfindung für das Wesen und die Bedeutung religiöser Gefühle fast ganz verloren gegangen. Ein platter Rationalismus, der sich gern theoretisch als unüberwindlicher Materialismns gebärdete, und eine Orthodoxie ohne werbende Kraft standen sich mit kalt erbitterter Feindschaft gegenüber. Hier und dort beging man Fehler, die sich in den Jahren des „Kulturkampfs" rächen sollten. Auf ein neues Anwachsen individuellen religiösen Empfindens war man in dem einen Lager so wenig wie in dem andern vorbereitet. Überwiegend war man pessimistisch gestimmt; aus religiöser Begeisterung konnte so wenig wie aus patriotischem Enthusiasmus in dieser Zeit der kleinen Kämpfe der neue weltschmerzliche Mysticismus eines Eduard v. Hartmann (geb. 1842 in Berlin), des vom Offizier zum Modephilosophen avancierten unermüdlich fleißigen und schreiblustigen Propheten des „Unbewußten", bekämpft werden. In ihm erlebte die aschgraue Spekulation ihre letzten Triumphe auch auf ästhetischem Gebiet, wenn der Philosoph a priori bewies, „Romeo und Julia" und „Tasso" seien gänzlich verfehlte Kunstwerke. Die thatkräftigere Philosophie eines Dühring, die energische Weltauffassung eines Haeckel, die tapfere Freude am Lebensrätsel, die Nietzsche beseelte — sie hatten erst langsam und allmählich durch den Nebel einer bequemen Verzweiflung durchzudringen. Auch in der Poesie kam Schopenhauer durch Raabe und Grisebach zu neuer Macht, während

abseits davon die laute Lustigkeit eines Scheffel nicht selten nach Galgenhumor und innerer Unbefriedigtheit klang. Die Tüchtigen selbst waren nahe daran zu verzagen. Es bedeutete schon eine neue Zeitstimmung, als der antireligiöse Optimismus Jordans oder der katholische Feuereifer Fr. W. Webers — in dem freilich auch recht viel Weltschmerz steckte — gegen Ende dieses Zeitraums ein stärkeres Echo zu finden begannen.

Im ganzen war es eine Periode der Vereinzelung, der „Atomisierung", wie man sich dreißig Jahre später auszudrücken liebte. Auch in der Wissenschaft herrschte ein ängstliches Specialisieren, von dem sich nur die bedeutendsten und kühnsten Geister frei machten; dann hatten aber nicht nur ein Riehl, dem wirklich immer etwas Dilettantisches anhaftete, sondern auch Gelehrte von Weltruf wie Dühring, Haeckel, Scherer, selbst Helmholtz, den Vorwurf des „Dilettantismus" oder „Feuilletonismus" zu befahren. Ebenso hatten es in der Litteratur Novellisten und Romanschriftsteller, Lustspielverfasser und Tragödienautoren, Lyriker und Prosaisten vielfach zu einer reinlichen Arbeitsteilung gebracht, die jedem das Monopol einer bestimmten Fabrikmarke gewährte; und wollte dann etwa Ebers aus dem ägyptischen Roman heraus, so war das Publikum ärgerlich über diese Eigenmächtigkeit.

Schon Wilhelm Raabe, in so vielen Dingen er auch Reaktionär ist, gehört in einem entscheidenden Punkt ganz der neuen Periode an; er ist Specialist durch und durch, immer „Humorist", immer in einem oft genug zur Manieriertheit ausartenden künstlichen Stil befangen.

Ihm treten allerlei kleinere Humoristen auf die Fersen. Julius Stettenheim (geboren 1831 in Hamburg) brachte es in dem Ausbeuten gewisser fast mit Maschinenkraft betriebener Witz-Schablonen zu einer virtuosen Fertigkeit. Eine wirklich fruchtbare Idee lag zu Grunde: die frivole Unzuverlässigkeit gewisser Berichterstatter verdiente wirklich in dem von Bernau, einem Landstädtchen bei Berlin, über den russisch-türkischen Krieg referierenden Wippchen oder in dem allemal hinausgeworfenen „Interviewer" gegeißelt zu werden. Nun erfand sich aber der rein verstandesmäßig arbeitende Redakteur der „Berliner Wespen" gewisse stehende Hilfsmittel zur raschen Witzerzeugung, wie Wippchens Sprichwörter-Vermischungen, die freilich oft genug sehr spaßig wirkten; oder er sammelte unlösbare „Fragen an den Unfehlbaren", oder Namen für nicht zu rauchende

Cigarren. All das, in großem Maßstab betrieben, bleibt einer gewissen Wirkung sicher, die nur eben keine künstlerische ist. Lebendige Figuren werden diese Witz-Automaten wie Wippchen nicht, während ein minder berühmter Konkurrent Stettenheims, Sigmund Haber (1835—1898) aus Neisse, im „Ulk“ lebendige Typen des Berliner Lebens schuf, den Bummler Nunne und die Nähmamsell Paula Erbswurst, die „nicht vorgreifen will“ — Gestalten, die sich den Zwickauer, Strudelwitz, Karlchen Mießnick des alten „Kladderadatsch“ nicht unwürdig anreihen. Derselbe Unterschied trennt den geistreichen, aber über ein Mosaik von Einzelwitzen nie hinauskommenden Wiener Humoristen Daniel Spitzer (1835—1893 von dem Holsteiner Julius Stinde (geboren 1841), der den Typus der allzugescheiten, platt vergnügten Berliner Philistersfrau in seiner „Wilhelmine Buchholz“ zum Ergötzen Bismarcks und zum Abscheu Mommsens mit tödlicher Sicherheit abmalte, aber freilich dann auch geschäftsmäßig ausbeutete (Buchholzens in Italien“ 1883 „Familie Buchholz“ 1884 „Frau Wilhelmine“ 1886 u. s. w.; der erste Teil der „Familie Buchholz“ brachte es auf 73 Auflagen!).

Bedeutender und eigenartiger ist unzweifelhaft der stärkste Humorist dieser Zeit: Wilhelm Busch (geb. 1832 in Wiedensahl bei Stadthagen), dessen Anfänge („Bilderpossen“ 1857), auch schon das berühmte Buch „Max und Moritz“ (1858) allerdings noch dem vorigen Jahrzehnt angehören, dessen eigentliche Wirksamkeit aber dies und das folgende ausfüllt. Stettenheim ist für seine Zeit nur durch die geschickte specialistische Mache bezeichnend, Wilhelm Busch aber durch das ganze Wesen seiner Kunst; denn allerdings darf man bei diesen scheinbar so ganz kunstlos hingeworfenen Reim- und Federspielen von Kunst sprechen.

Wir sahen schon bei Scheffel den Stolz der Zeit auf ihr Wissen und Können in parodistischen Humor umschlagen. Tiefer geht die melancholische Begründung des Humors bei Busch. Er ist nicht, wie der Dichter des „Gaudeamus“, ein persönlich mißgestimmter Mensch, der in der zu dicht besetzten Welt nirgends einen bequemen Tischplatz findet, sondern er ist im Grunde ein Verächter dieser Welttafel selbst und ihrer Genüsse. Schopenhauer ist die Lieblingslektüre dieses Humoristen, und wer seine Lyrik und seine Prosa kennt, wird sich darüber nicht wundern. Die „Kritik des Herzens“ (1874), wenig beachtet, weil bilderlos, giebt für seine ganze Produktion den Schlüssel. Sie zeigt ihn von Heinrich Heine

formell stark beeinflußt, den Busch auch in der Überschriftlosigkeit der einzelnen Stücke nachahmt. Aber daneben finden sich ein paar vortreffliche Fabeln, die an die alten gemütlich-humoristischen Fabeldichter wie Pfeffel und Lichtwer erinnern, und ein paar ernste rein lyrische Gedichte, die schwächeren etwas pomphaft, die besseren von rührender Schlichtheit. Im ganzen überwiegt unzweifelhaft die Reflexion, und sie gipfelt in Bekenntnissen wie dies: „Der Schmerz ist Herr und Sklavin ist die Lust". Symbolisch malt Busch seine ganze Weltanschauung in dem folgenden Gedichtchen:

Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,
Er flattert sehr und kann nicht heim.
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,
Die Krallen scharf, die Augen gluh.
Am Baum hinauf und immer höher
Kommt er dem armen Vogel näher.
Der Vogel denkt: Weil das so ist
Und weil mich doch der Kater frißt,
So will ich keine Zeit verlieren,
Will noch ein wenig quinquilieren
Und lustig pfeifen wie zuvor.
Der Vogel, scheint mir, hat Humor.

Das wäre denn also ein Humor der Verzweiflung, die die Augen vor dem unabwendbaren Elend schließt und singt wie „wenn die Kinder sind im Dunkeln". Nicht minder erfüllt die beiden letzten Schriften Buschs ein bitterer Galgenhumor: die symbolischen Prosamärchen „Eduards Traum" (1891) und „Der Schmetterling" (1895) ironisieren den idealistischen Phantasten, der ausruft: „O wie schön ist doch die Welt!" und dabei den Stellwagen nicht bemerkt, der ihm nun ein Bein abfährt, oder der auf der Jagd nach dem unbekannten Schmetterling vollends zum elenden Krüppel wird.

Dennoch darf man sich nicht vorstellen, der Autor, über dessen Bücher in Deutschland wohl am meisten und stärksten gelacht worden ist, habe immer nur Verse und Karikaturen gemacht, um sich von der Angst des Daseins zu befreien. Ganz unzweifelhaft sitzt neben dem pessimistischen Grübler, der freilich zuletzt die Oberhand gewonnen hat, ein Virtuos des unmittelbaren, des subjektiv notwendigen Lachens. Seine Produktivität gewährte ihm nicht nur Trost, sondern auch ganz unvermittelt Vergnügen. Und zwar war es das Vergnügen des Lernens, des Beobachtens. Die große Freude am Studieren des Lebens, die einem Nietzsche die

Freude an der Existenz selbst entbehrlich macht, kündigt sich hier schon bei einem Mann an, den neben dem großen Denker zu nennen vielleicht Sakrileg scheint. Dennoch beruht hierin seine ganze Kraft: in der Kunst, genau zu beobachten und die tausend wechselnden Bewegungen des Lebens auf ein paar große Linien zu reduzieren. Das giebt Busch etwas, das in dieser ganzen Zeit der hübschen Talente kaum einer noch erreichte: einen wirklich persönlichen Stil. Zunächst in der Zeichnung. Er bevorzugt, wie die meisten Karikaturenzeichner, bestimmte extreme Typen: den ganz Dünnen und ganz Dicken (bei seinen beliebten Brüderpaaren treten sie gewöhnlich nebeneinander auf), die fabelhaft spitze und die kugelig runde Nase; die gemütlich behagliche Hausfrau und die alte Hexe. Er eilt gern gewissen Situationen zu: der Prügelei, bei der womöglich Blut fließen muß, oder der zärtlich-grotesken Umarmung; er liebt einige besonders dankbare Nuancen des Gesichtsausdrucks: die Schadenfreude, das dumme Zuglotzen, die erschreckte Überraschung. Aber das alles paßt zusammen und giebt eben eine Welt, wie sie der Pessimist sich vorstellt: in der die Menschen, die Handlungen, die Motive der Handlungen wie die Melodien einer Drehorgel sich mit geringen Variationen immer wiederholen und immer durch ihre innere Bedeutungslosigkeit zu der Wichtigkeit, die der Betroffene ihnen beilegt, einen komischen Kontrast bilden. Diese einheitliche Grundanschauung hat der Text nur noch herauszuarbeiten. Es kommt ihm keineswegs darauf an, überraschende Geschichten zu ersinnen, wie es der von Fr. Th. Vischer nicht eben glücklich mit Busch verglichene Schweizer Töpffer thut; es kommt ihm noch weniger darauf an, das Momentane in seiner Eigenart scharf festzulegen, wie der von unserm Ästhetiker in dem gleichen Aufsatz so unglaublich unterschätzte Franzose Gavarni es liebt. Sondern typische Figuren erleben typische Schicksale — gerade wie im Volksmärchen. Der heilige Antonius, Pater Filucius, die fromme Helene sind für Busch drei Typen der Scheinheiligkeit — und an wirkliche Heiligkeit glaubt er eben nicht; der Dichter Bählamm (1883) und der Maler Klecksel (1884) sollen Künstlers Erdenwallen in grotesker Übertreibung, aber doch immer typisch illustrieren. Es gilt also immer das Typische herauszuholen, und in der Kunst der Vereinfachung sucht Busch seinen Meister. Man denke nur an jene in den Betten halbversteckten Kinder- und Frauenfiguren — wieder ein Lieblingsmotiv — die mit zwei, drei Linien uns die vollkommenste Illusion

nicht nur des Lebens, sondern der Bewegung geben. Überhaupt ist Busch unerreicht in der Darstellung von Bewegungen. In einer Zeit, in der Kaulbach, Piloty, Makart die Menschen in einer bestimmten Pose erstarren lassen mußten, um sie malen zu können, ward er der erste Virtuos des Momentbildes — eben wieder weil für das menschliche Leben Bewegung typisch ist und nicht Ruhe.

Nirgends tritt diese symptomatische Eigenart Buschs stärker hervor als in seinen berühmten Sentenzen. Karl von den Steinen, der berühmte Geograph, erzählt, wenn auf langen, staubigen Seele und Körper abmattenden Wanderungen in der Wildnis Amerikas der Geist ganz in Lethargie zu versinken drohte, habe ihn nichts so belebt, wie diese Sprüche zu citieren:

> Es ist ein Brauch von alters her:
> Wer Sorgen hat, hat auch Likör

oder:

> Denn hinderlich, wie überall,
> Ist hier der eigne Todesfall

oder:

> Wer sich freut, wenn wer betrübt,
> Macht sich meistens unbeliebt

und so viele andere weise Aussprüche. — Was ist eigentlich in ihnen das Wirksame? Doch wohl das Parodistische, mit dem Selbstverständliches oder aber höchst Anfechtbares als tiefe Wahrheit vorgetragen wird:

> Musik wird oft nicht schön gefunden,
> Weil sie stets mit Geräusch verbunden.

Die Autoren dieser Zeit trieften vielfach nur so von Weisheit; an Gnomen und tiefsinnigen Bemerkungen wurde wieder fast so viel geleistet wie in der Zeit des Jungen Deutschland, an die diese auch sonst vielfach erinnert. Wilhelm Busch stellt diesen anspruchsvollen Dichtersentenzen die plattkomische Sentenz im Holzschnitt gegenüber und hat die Lacher auf seiner Seite.

Auch in anderer Hinsicht bedeutet er den Anbruch einer Reaktion gegen die herrschende litterarische Mode. Die Formvollendung des Münchener Kreises hatte dem jungen Maler in der bayrischen Hauptstadt auch in schwächeren Exemplaren begegnen müssen. Heyse, Storm, selbst Spielhagen — sie vertraten alle eine Glätte, eine Eleganz, die dem Pessimisten eine „Ruchlosigkeit“ scheinen mochte. So kam er zu seinen Versen, gerade wie der von ihm verehrte C. A. Kortum (1745—1824) in der unsterblichen

„Jobsiade“ (1784) durch den Gegensatz zu der Mondscheinpoesie auf seine grotesken Reimen und grobkomischen Illustrationen kam. Die Schulung an Heine half; doch hat sich Busch erst allmählich zu jener erstaunlichen Leichtigkeit des komischen Reims heraufgearbeitet, die seine besten Werke, vor allem die „Fromme Helene“ auszeichnet. Hier entspricht wirklich der ebenso selbstverständliche wie unmögliche Reim dem „wahnsinnigen Spiel des Zufalls, der phantastischen Aufhebung der Naturgesetze“, die Vischer als einen bezeichnenden Zug bei den Bilderhumoristen hervorhebt. Gerade diese Reime und daneben die schelmische Willkür der Schlußmoral halten uns fortwährend im Gedächtnis, daß es sich eben um ein kühnes Spiel handelt — eine Empfindung, ohne die der skeptisch-pessimistische Grundton die humoristische Wirkung zerstören würde.

Aus dieser Art des „tendenzlosen Spiels“ ist Busch aber doch in der mittleren Periode seines Schaffens herausgetreten und gerade damals hat er das Höchste erreicht. Dem Schopenhauerianer, dem liberalen Protestanten, dem Realisten war ein natürlicher Gegensatz zur Kirche und besonders zum Katholicismus angeboren. Als nun der „Kulturkampf“ kam, begeisterte der heroische Anfang dieses Unternehmens, das so wenig heroisch schließen sollte, den in München in der Atmosphäre der Döllinger und der Kaulbach lebenden Satiriker zu eifrigster Parteinahme. Nun erschien (1870) der „Heilige Antonius“, dem „die fromme Helene“ (1871) und der geringere „Pater Filucius“ (1873) folgten — letzteres eine aufdringlich deutliche Tendenzsatire. Allgemein politische Tendenz erfüllte den „Geburtstag“ (1873), der gegen die Partikularisten in der hannoverschen Heimat zu Felde zog. Die „Kritik des Herzens“ bedeutete den Abschied von der öffentlichen Kampfesthätigkeit. Ihre mildere, weichere Stimmung zeigt sich auch noch in der „Knopp-Trilogie“: „Abenteuer eines Junggesellen“ (1875), „Herr und Frau Knopp“ (1876), „Julchen“ (1877), in der die typische Zeichnung nun zur Darstellung eines ganzen Durchschnittlebens fortschreitet. Auch sie ist reich an glücklichen Worten und Gebärden, doch die alte Frische der Erfindung zeigt sich nur noch in einem Überbleibsel aus der kulturkämpferischen Episode: dem Eremiten Krökel — der letzten wirklich zu dem grotesken Stil eines Rabelais aufsteigenden Schöpfung Buschs. Die Befriedigung am Kampfe hatte ihm wohlgethan; nun folgte die Enttäuschung. Die späteren Bücher sind nur noch Selbstkopien, wenn auch nicht

immer ganz mißlungene. Er lebt nun einsam in seiner ländlichen Heimat, ein stiller Mann, dessen interessanten Kopf mit den durchbohrenden Augen kein Geringerer als Lenbach verewigt hat. Zu Michelangelo und Goethe werden wir ihn nicht, wie sein Verehrer Eduard Daelen, stellen; aber unter den charakteristischen Figuren der Zeit, unter den Vorläufern einer neuen, realistisch stilisierenden, pessimistisch idealisierenden Richtung gebührt ihm ein Platz, und unter den „Tröstern" des deutschen Volkes darf der Mann nicht vergessen werden, dessen humorvolle Selbst- und Weltüberwindung uns so viele Stunden erschütternden Lachens verschafft hat. Uns scheinen auch seine selbst von Vischer hart gescholtenen „Unsittlichkeiten" das Maß nicht zu überschreiten, das sich die Satiriker gerade der naivsten Zeiten gestatteten; will man ihn angreifen, so greife man lieber das Fundament seiner Weltanschauung an, jene blasiert weltschmerzliche Stimmung, die die höchsten Ideale nur zu ironisieren weiß:

Enthaltsamkeit heißt das Vergnügen
An Sachen, welche wir nicht kriegen.

Hier lag das Ungesunde; hier war Busch durch größere Humoristen zu überwinden, durch Gottfried Keller und Theodor Fontane, durch Anzengruber und Rosegger: Humoristen, die an Ideale glaubten. Und nichts brauchte die Periode der D. Fr. Strauß und der Büchner nötiger als starke, kampflustige Idealisten!

Sie fehlten glücklicherweise nicht. Allmählich begann der Materialismus sich zu einer Orthodoxie zu entwickeln, die zum Widerspruch reizen mußte. Ludwig Büchner (geb. 1824 in Darmstadt), ein Bruder Georg Büchners, ward mit seinem geist- und reizlosen Materialistenbrevier („Kraft und Stoff" 1855, jetzt in 19. Auflage) der Kirchenvater der selbstzufriedenen Plattheit. Ehrliche Fanatiker wie der Held von Turgenjews dieser Epoche angehörigem Hauptroman „Väter und Söhne" (1862), wohl dem ersten, mit dem der große Russe auf die deutsche Litteratur einzuwirken begann, blieben in der Minderzahl; hauptsächlich rekrutierte sich das Heer der Materialisten, die gern den schönen Namen „Freidenker" für sich allein in Anspruch nahmen, aus jenen Kreisen, in denen man eine fertig gelieferte Weltanschauung aus dem modernsten Laden bezieht, um von nun an jeden zu verachten, der anders gekleidet geht. Aber eine Anschauung, die so tief wurzelte und so weit verbreitet war, ließ sich durch negative Be-

kenntnisse nicht mehr erfolgreich bekämpfen. Positive Bekenntnisse von gleicher Werbekraft waren erforderlich. Sie kamen. Man hatte das Kämpfen zu sehr verlernt. Kriegerische Naturen lehrten die ermüdete Zeit wieder im Kampf um ideale Güter, vor allem auch um nationale Interessen eine lang entbehrte Lebensfreude, eine lang vermißte Berechtigung der Existenz finden.

Eugen Dühring (geb. 12. Januar 1833 in Berlin) ist jedenfalls die originellste Gestalt unter ihnen, wenn auch eben nicht die liebenswürdigste. Er wurzelt selbst durchaus im Materialismus, ja er erklärt den richtig verstandenen Materialismus für die allein berechtigte Weltauffassung; aber dieser soll ihm dennoch nur „Fußpunkt höherer humanitärer Lebensschätzung" sein. Mit aller Entschiedenheit betont Dühring den Wert des Lebens, und das Buch, das er so benannt hat („Der Wert des Lebens" 1865; stark verändert in dritter Auflage 1881), nimmt sowohl unter seinen programmatischen Schriften als auch überhaupt unter den populärphilosophischen Büchern der Zeit einen hohen Rang ein. In der Innigkeit, mit der er die Wirklichkeit als solche umfaßt, auch wenn, auch weil sie Unvollkommenheiten besitzt, Leiden bringt, Lasten auferlegt, in dieser „Naturfrömmigkeit" von ganz neuer, moderner Färbung liegt seine Kraft, liegt die Poesie dieser sonst antipoetischen Natur. Hier haben wir etwas, was mit der Wirklichkeitsliebe Georg Büchners näher verwandt ist als mit dem kalten und wesentlich negativen Materialismus seines Bruders Ludwig Büchner, dessen Namen Dühring, wie die „der Herren Moleschott und Vogt", auch ziemlich höhnisch von der Tafel wischt. Wesentlich aus dieser positiven Liebe zur Wirklichkeit heraus wendet sich Dühring mit Leidenschaft gegen den „jenseitigen Gespensterglauben" — mit dem Wort wie mit der Idee hat er auf Nietzsche gewirkt — und gegen alle künstlich großgezogenen Illusionen, die die Freude an der realen Existenz beeinträchtigen. An dem Pessimismus seiner Zeit wie jeder Zeit hatte, wie Dühring richtig erkannte, die Enttäuschung einer in idealistischen Trugbildern aufgewachsenen Jugend einen großen Anteil. Wenn aber die Desillusionslitteratur der Heine und Dingelstedt, der Flaubert und Mérimée, der Jacobsen und Tolstoi den Illusionen im Grunde des Herzens recht gab und sich satirisch gegen die enttäuschende Welt wandte, lehrte Dühring umgekehrt diese schlimmen Erfahrungen gegen den falschen Idealismus verwerten. „Man hat das Naturganze zu nehmen, wie es

ist, und die einzige Anstrengung, die erforderlich wird, besteht darin, die von der Materie abschweifenden, unter mannigfaltigen Verkleidungen umgehenden Phantastereien fernzuhalten."

Einen Anti-Idealisten darf man Dühring deshalb doch nicht nennen. Sein Ideal ist die sinngemäße Weiterentwickelung der Menschheit, und zunächst und vor allem seiner eigenen Nation. Dies Ideal giebt jedem Individuum und jeder Lebensphase einen Anspruch auf möglichste Freiheit von jedem überflüssigen Zwang; aber es legt auch jeder Lebensphase und jedem Individuum ganz bestimmte Pflichten auf. In der Betonung dieser Pflichten steht Dührings „antikratische" Lehre zu dem extremen Individualismus eines Max Stirner in schneidendem Gegensatz. Pflicht ist vor allem die unbedingte Wahrhaftigkeit: nur wer ganz das ist, wofür er sich giebt, darf die Rechte beanspruchen, die aus seiner Stellung erfließen. Ist die Wahrhaftigkeit aber noch mehr eine Pflicht des Einzelnen gegen sich selbst als gegen die anderen, so hat er Verpflichtungen doch auch gegen die ganze Gattung. Die Ehe ist eingesetzt als Mittel, eine Schöpfungsarbeit im höchsten Sinne zu ermöglichen. Durch die Wahl des Ehegenossen, durch die liebevoll-vernünftige Diätetik des Ehelebens, durch die gesunde Erziehung der Kinder hat jeder Mensch an der Emporhebung des Geschlechts mitzuarbeiten.

Ausgestattet mit einer ganz bestimmten und sehr individuell gefärbten Vorstellung des „modernen Menschen", des Zukunftsmenschen, fühlt Dühring sich zum entschiedenen Kampf verpflichtet gegen diejenigen Rassen, die seinem Ideal widersprechen. Es sind vor allem — ganz begreiflicherweise — die beiden, von denen die bisherige Idealbildung der Menschheit vorzugsweise herstammt. Wer mit dem Begriff einer ganz neuen, realistischen Idealen dienenden Menschheit ernst machen will, muß in Gegensatz zu den Idealen kommen, die Griechen und Juden, die Gestalter des klassischen und die Vorbereiter des christlichen Ideals, hervorbrachten; und bei Dührings leidenschaftlicher Kämpfernatur artet das freilich gleich zu dem Urteil „von der vornehmlich sophistischen Natur des griechischen Nationalcharakters", von dem „zur vollen Ehrlichkeit unfähigen Griechentum" und zu noch schärfer beschimpfenden Urteilen über die Juden aus. Der preußische Beamtensohn war in einer Sphäre aufgewachsen, die wesentlich noch von Fridericianischen Anschauungen beherrscht war; Friedrich der Große ist fast der einzige

Heros außerhalb der Denker-Märtyrer — wie Galilei und Robert Mayer — den er anerkennt; Voltaire wird als Dührings einziger eigentlicher Vorgänger gefeiert. Der französischen Art fühlt sich der leidenschaftlich nationalgermanische Autor auch am nächsten verwandt — eine Verwandtschaft der Gegensätze, die ihre gute historische und psychologische Berechtigung hat. Ihre Nüchternheit und Klarheit, die wissenschaftlichen und kulturhistorischen Verdienste der am meisten mathematisch angelegten Nation, endlich der naive Realismus, der beim Franzosen unter aller Phrase und über allem Enthusiasmus immer wieder durchschlägt — das ließ ihn das Bild des Europäers der Zukunft wesentlich nach dem Modell des Franzosen der Aufklärungsepoche zeichnen.

Auch seine ästhetischen Anschauungen sind von diesen Einflüssen mit bedingt. So wenig wie das Ideal darf man der Weltanschauung Dührings die Poesie abstreiten. Zunächst ist eine leidenschaftliche, die ganze Seele ausfüllende Hingabe an bestimmte Ideen und an die Wirklichkeit in sich eine Art latenter Poesie. Wie sie den sonst oft bis zur Trockenheit nüchternen Philosophen gelegentlich — wie in seiner Schilderung der wahren Ehe — zu Accenten von hinreißender Wirkung fortreißt, so giebt sie auch einzelnen Auffassungen oft eine poetische Färbung. Wichtiger ist für Dühring die (von Lotze bereits verkündete) Vorstellung der mathematischen Schönheit: einer hohen, gesetzmäßigen Regelmäßigkeit im Wirklichen, deren angemessene Darstellung ihm als die einzig berechtigte Kunst erscheint. Er stellt denn auch geradezu die Forderung einer „Wirklichkeitspoesie“ im strengsten Sinne auf. Die Poesie etwa Goethes scheint ihm durch „Beschönigung“ der Realität nicht nur unmoralisch — und er macht den moralischen Standpunkt in aestheticis sehr energisch geltend — sondern auch unästhetisch, weil sie unsern Wirklichkeitssinn verletze. Wir sehen: Dühring ist hier nur der Komparativ von Otto Ludwig. Wie der Dichter dem „Idealisten“ Schiller vorwarf, er betrüge den Hörer um die Wirklichkeit, so erhebt der Philosoph den gleichen Vorwurf gegen den „Realisten“ Goethe. Auch hier hat Dührings Lehre, die übrigens mit dem landläufigen Naturalismus nichts gemein hat, symptomatische Bedeutung.

Die beste Probe auf jedermanns Lehren ist für Dühring das Leben — ein Gesichtspunkt, den er besonders in seiner gerade durch die bis zur Wildheit kräftige Subjektivität anregenden „Kritischen Geschichte der Philosophie“ (zuerst 1869) vertritt. Es ist charakte-

ristisch, daß er Ludwig Feuerbach, den er übrigens hochstellt (und dem er nächst den Encyklopädisten und Schopenhauer das meiste verdankt), rügt, weil er „die ökonomische Selbstbeschränkung eines Sokrates oder eines Spinoza“ zu üben verschmäht habe. Dühring selbst hat sein Leben mit bewundernswerter Kraft auf die Basis der wirklichen Verhältnisse gestellt. Aus kleinen Verhältnissen hervorgegangen, hat er sich eine vielseitige Bildung und durch seine Schriften so gut wie durch seine Anspruchslosigkeit eine ökonomisch gesicherte Stellung erarbeitet. Den rastlos Lesenden und Schreibenden traf das schwere Verhängnis der Erblindung. Er ertrug sie tapfer. Daß er immer herber und schärfer wurde, daß er seine Illusionsfeindlichkeit gern bis zum Anzweifeln auch berechtigter Größen trieb und „die Energie im Für nicht von der im Gegen trennen“ wollte, das freilich war kaum zu vermeiden. So kam er in Konflikte, und es wird heut wohl kaum noch jemand bezweifeln, daß die Stärkeren gegen den erblindeten armen Mann zu hart vorgingen. Er verlor (1877) seine Stellung als Privatdocent an der Berliner Universität. Doch fehlte es nicht an eifrigen Anhängern, die bald auch zur Überschätzung des Märtyrers kamen. Er soll nun „der größte Mann unserer Zeit“ sein, seine auf Reformation des socialen und wissenschaftlichen Lebens gerichtete Tendenz, die einem durch nationale Rücksichten eingeschränkten Individualismus gleich scharfe Waffen gegen Socialdemokratie und Reaktion entnimmt, sollte völlig einzig dastehen u. s. w. Diese Konventikel, in denen die Verehrer Dührings mit dem vollen Radikalismus einer giftgeschwollenen Orthodoxie jeden Zweifler verdammen; diese Zeitschriften und Schriften der „Antikraten“, diese Standreden des „socialitären Bundes“ vermögen doch gegen die Bedeutung des Propheten selbst so wenig zu zeugen wie etwa die Ausschreitungen der Wagnerianer gegen Richard Wagners Stellung. Der mittelgroße Mann „mit großen blauen Augen, starkem blondem, zur Seite gescheiteltem Haar, hochgewölbter Stirn und feinen durchgeistigten Gesichtszügen“, im persönlichen Umgange freundlich und bescheiden, öffentlich ein starkes Selbstgefühl rücksichtslos zur Schau tragend, bietet für wirklich berechtigte Verehrung immer noch Grund genug, auch wenn man seine Eitelkeiten und Einseitigkeiten, die Leidenschaftlichkeit seines Kampfes gegen Juden und Professoren, die häßliche Leichtfertigkeit seiner Anklagen gegen Lessing, Heine, Helmholtz nicht übersieht. Von allen Anfechtungen unbeirrt geht

der Blinde in seiner einfachen Wohnung umher, in der ihm — bezeichnend genug! — nur eins unentbehrlich ist: reine Luft; er arbeitet und denkt unerschrocken. So hat er ein großes Beispiel auf seine Lehre gegeben. „Meine Lehre", sagte er mit berechtigtem Stolz, „ist eine des Lebensmutes"; es wollte etwas bedeuten, daß gerade er diese Lehre durchführte. Eine gesunde, tapfer kämpfende Welt- und Lebensauffassung, wie sie die herrschende Auffassung der Zukunft sein muß, wenn die Deutschen eine Zukunft haben wollen, besitzt in Dühring einen erfolgreichen und bedeutsamen Vorkämpfer. Weitreichend war sein Einfluß auf den mächtigsten Zeitpädagogen des 19. Jahrhunderts, auf Nietzsche; aber auch unmittelbar hat er weite Kreise beeinflußt — oft zwar, wie es zu gehen pflegt, mehr durch das Ungesunde und Einseitige als durch das Gesunde und selbst Große in seinen Lehren und Anschauungen.

Auch als Schriftsteller ist Dühring nicht gering zu schätzen. Seine Sprache zeigt zwar in gesuchten und bis zum Übermaß oft wiederholten Lieblingswendungen („hochkomisch", „rückständig", „eine Meinung servieren" u. dgl.) mehr als gut ist Verwandtschaft mit dem Pamphletstil eines Karl Vogt, ohne dessen packende Kraft zu erreichen; aber die Energie der Charakteristiken und vor allem die meisterhafte Gliederung verleiht selbst rein fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen Reiz. Der wohlthuende Rhythmus in der Gesamtarchitektur seiner Schriften, die einfache Klarheit seiner Darlegungen, der wirksame Abschluß jedes Abschnitts giebt zugleich eine Vorstellung von jenem Ideal einer rein mathematischen, realistischen Schönheit der Prosa, wie sie Dühring vorschwebt, ohne daß doch sein allzu heftiges Temperament sie ihn auf längere Strecken erreichen ließe.

Die leidenschaftliche Hingabe an ihr Lebensideal, die Lust am Kampf für die von ihnen als unumstößlich angesehene Wahrheit, die Kraft, mit dem Feuer ihrer Persönlichkeit Seelen zu werben für die neue Aufgabe, teilen mit Dühring zwei Altersgenossen, zwei andere Feinde und Überwinder des blasierten Pessimismus, zwei andere Propheten moderner Weltanschauung: Ernst Haeckel und Heinrich v. Treitschke.

Ernst Haeckel (geb. 26. Februar 1834 in Potsdam) ist eine Apostelnatur. Früh gewann den feurigen Mann mit den tiefen Dichteraugen die Zoologie als Lebensberuf; früh, vor vielen anderen, erkannte er die ganze Bedeutung der Lehre Darwins und ward

von da ab ihr unermüdlichster Vorkämpfer; durch mündliche Lehre und vor allem durch zwei bedeutende, mit werbendem Geschick in großem Zuge hingeschriebene populäre Bücher („Natürliche Schöpfungsgeschichte“ 1868, „Anthropogonie“ 1874) hat er mehr als ein anderer dazu beigetragen, die Entwickelungslehre zur herrschenden Religion der Gebildeten in Deutschland zu machen. Auch er bekennt sich zum Materialismus; die Entstehung und Entwickelung der Eizelle im mütterlichen Körper löst ihm „die höchsten Fragen mittelst der Descendenztheorie in rein mechanischem, rein monistischem Sinne“. Aber eben der Monismus, den sein „Glaubensbekenntnis eines Naturforschers“ („Der Monismus“ 1892) als „Band zwischen Religion und Wissenschaft“ verkündet, soll gleichzeitig auch den vulgären Materialismus überwinden. Aus der Erforschung der Realität soll eine neue Ethik, soll auch eine neue Ästhetik emporblühen; das fordert Haeckel so ausdrücklich, wie Dühring es lehrt. „Durch die harmonische und zusammenhängende Ausbildung der Erkenntnis des Wahren, der Erziehung zum Guten, der Pflege des Schönen gewinnen wir jenes wahrhaft beglückende Band zwischen Religion und Wissenschaft, das heute noch von so vielen schmerzlich vermißt wird.“ Auch Haeckel also will über den einfachen Materialismus und die blasierte Ablehnung aller Ideale hinaus — auch er sieht das Heilmittel in einer Versenkung in die wirklich vorhandenen Schönheiten. Und auch er hat durch das Gefühl einer persönlichen Erlösung und Befreiung, das seine Schriften so beredt predigen, vor allem auf die Jugend begeisternd gewirkt. Auch in seinen „Indischen Reisebriefen“ (1882) wirkt die Frische, die Empfänglichkeit, die Heiterkeit einer ganz von einer Empfindung ausgefüllten Seele wohlthuend. Aber auch Haeckel hat man manchen überscharfen, manchen unberechtigten Angriff auf gegnerische Überzeugungen zu verzeihen; auch ihm, wie Dühring und in noch höherem Grade Treitschke, hat man vorwerfen müssen, daß die Heftigkeit vorgefaßter Meinungen ihn zuweilen gegen die Wirklichkeit verblendet und ihn bis zur subjektiven Entstellung der Thatsachen treibt.

Als Agitator im größten Stile, als leidenschaftlicher Vorfechter eines nationalen und sittlichen Ideals ist Heinrich v. Treitschke (1834—1896) in erster Linie aufzufassen. Der Sohn des sächsischen Generals aus einer alten tschechischen Emigrantenfamilie (geb. 15. Sept. 1834 in Dresden) wäre am liebsten selbst

Offizier geworden, wie sein Bruder, der vor Sedan fiel. Da verschloß dem achtjährigen Knaben eine von den Masern zurückgebliebene Schwerhörigkeit für immer die militärische Laufbahn. Er hat es vielleicht nie ganz überwunden. In jenem machtvollen Essay über Heinrich v. Kleist, der nach Julian Schmidts beredten Worten das meiste that, um dem großen Tragiker eine zu spät kommende Volkstümlichkeit zu sichern, ruft er aus: „Wie viele flattern dahin ihr Lebenlang, wie mit gelähmter Schwinge, weil ein Körpergebrechen, ein alberner Zufall sie ausschließt von dem Wirkungskreise, in dem sie ihr Höchstes, ihr Eigenstes leisten könnten". Feinsinnig hat Paul Bailleu, dem wir die tiefgehendste Charakteristik Treitschkes verdanken, diesen Stoßseufzer als ein Geständnis des thatenlustigen Mannes gedeutet. Immerhin — stark und gefaßt wußte schon der Knabe die schwere Probe so tapfer zu bestehen, wie der gereifte Dühring die der Erblindung. Seine Lebensphilosophie zog gerade aus dieser Erfahrung die besten Säfte: „Das einzige praktische Resultat, das ich daraus ziehen kann, ist allemal: werde ein recht tüchtiger Mensch und ersetze durch den Wert, was dir die Natur versagt! Und dies ist eine von den Lehren, die sich nur im Schmerze lernen lassen."

So ward er, wie Dühring, im Unglück zum Kämpfer geschmiedet; so ward er durch die Not dazu gepreßt, in einer weichlich verzagenden Zeit dem Pessimismus aufs Haupt zu treten. „Denn Kampfes würdig ist des Lebens Schöne!", wie es in einem seiner Gedichte heißt. Und diesen Kampf erachtete er, wie Dühring, als ernste Mannespflicht. „Mein ganzes Wesen widerstrebt der Schopenhauerschen Junggesellenphilosophie und der thörichten Lehre vom Glück des einsamen Weisen. Meine Lebensweisheit lautet, daß wir armen Kreaturen ein wenig Glück brauchen, um sittlich und tüchtig zu leben." Freilich aber konnte der große Gewinn dieser mutigen Lebensanschauung nicht ohne Opfer erkauft werden. Die Unfähigkeit, einer lebhaften Diskussion zu folgen, konnte dem zukünftigen Politiker nicht ungefährlich bleiben. Die Schroffheit seiner Polemik, die schneidende Abweisung jeder von ihm nicht, manchmal auch nur nicht mehr geteilten Meinung hat gewiß zum Teil hier ihre Wurzel; denn eigentlich war Treitschke eine liebevolle, in der Freundschaft weiche Natur. Aber jene körperliche Vereinsamung zwang ihn über die angestammte litterarische Kampflust seiner Landsleute Thomasius, Lessing, Richard Wagner hinaus: er gewöhnte es sich an, auch die

geschriebenen Einwendungen der Gegner nicht zu hören oder doch nur als der Beachtung unwertes Geräusch zu behandeln.

Der im Leid früh gereifte Jüngling studierte Nationalökonomie, Jura, Geschichte; besonderen Einfluß übten auf ihn Dahlmann, den er in Bonn hörte, und Fichte, den er eifrig las. Wie Bailleu treffend hervorhebt, gehen Treitschkes politische Ideen aus seinen ethischen Anschauungen hervor und nicht umgekehrt: „er verurteilt die deutsche Kleinstaaterei besonders deshalb mit aller ihm eigenen leidenschaftlichen Entrüstung, weil sie den sittlichen Charakter der Deutschen verkümmere und herabwürdige". Auch für die Nation, die er mit ganzer Seele liebte, galt jener Spruch, daß wir ein wenig Glück brauchen, um tüchtig und sittlich zu leben; die dumpfe Gedrücktheit der politischen Zustände ließ die deutsche Tüchtigkeit nicht zu ihrer vollen Kraft gelangen. Wie Wolfgang Menzel und Ludwig Börne, wie Sallet und Dingelstedt faßt er die unheilvolle Wirkung der zerrissenen politischen Zustände vor allem als moralische Gefahr auf. So ward der Schüler Fichtes und Dahlmanns zum aktiven Politiker.

Das war er schon, als er (1858—1863) in Leipzig als Privatdocent für Geschichte wirkte und dort namentlich Gustav Freytag nahe trat. Dem sonst nüchtern zurückhaltenden Vorfechter der preußischen Größe ging das Herz auf beim Anblick dieses Sachsen, der die Kleinstaaterei so ingrimmig haßte, dieses guten Kameraden, mit dem er „ein gutes Teil der Poesie, welche uns erwärmte und hob", aus dem Kreise der Antipartikularisten scheiden sah, als Treitschke 1863 als Professor nach Freiburg ging. Hier vollendete er sein erstes großes Buch, den ersten Band der „Historischen und politischen Aufsätze" (1865). Ganz und gar, wie es schon der Titel sagt, ein Schüler der „politischen Historiker", unter denen ihm nach der politischen Tendenz Sybel und Baumgarten, nach der lebhaft subjektiven Erfassung aber Mommsen am nächsten stand, ist er ein Genosse dieser glänzenden Männer auch durch die Vielseitigkeit der Interessen und die künstlerische Bewertung der Form. Aber das Studium der politischen Geschichte, das bei den Früheren nur ein Hilfsmittel zur Erfassung der theoretischen Politik war, ward bei ihm eine Waffe der praktischen Politik. Unparteiisch wollte er gar nicht heißen. „Nach dem Ruhme, von den Gegnern unparteiisch genannt zu werden, trachte ich nicht ... Jene blutlose Objektivität, die gar nicht sagt, auf welcher Seite der Darstellende

mit seinem Herzen steht, ist das gerade Gegenteil des echten historischen Sinns. Alle großen Historiker haben ihre Parteistellung offen bekannt." Zu Ranke, dem er es nicht verzeihen konnte, wie kühl er von Deutschlands größten Nöten zu erzählen verstand, blieb Treitschke immer in starkem Gegensatz; Macaulay und Mommsen leuchteten seinem Wege voran.

Schon diese Namen aber beweisen, daß Treitschke trotz seiner politischen Voreingenommenheit nicht etwa, wie doch wiederholt von liberaler Seite geschehen ist, mit Partei-Geschichtsmachern wie dem alten Rotteck zusammengestellt werden darf. Diesen war die Geschichte wirklich nur ein Arsenal, aus dem ihre Parteigänger sich Waffen holen sollten gegen „Tyrannen" und „Blutsauger"; die welthistorische Wirklichkeit verlor ihr selbständiges Recht. Treitschke dagegen besaß, was der echte Historiker nicht entbehren kann: die Freude an den Thatsachen. Als er sein größtes und berühmtestes Werk begann, die „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert" (seit 1879), da war es sein ausgesprochenes Ziel, den Deutschen wiederzugeben, was sie verloren hatten: die Freude an ihrer großen Geschichte. Er konnte es, weil er selbst sie so voll empfand. In dieser Intensität des historischen Miterlebens lag, wie in Dührings inniger Liebe zur Realität, wie in Haeckels Begeisterung für die neue Lehre, jenes zündende Feuer echter Poesie, das ihn zum größten Werber für die nationale Idee machte. Er hat sich auch selbst als Dichter versucht („Vaterländische Gedichte" 1856, „Studien" 1857; dramatische Entwürfe), ohne doch über den Dilettantismus hinauszukommen, wenige Stücke ausgenommen, in denen der starke Mann, der eigenes Leid in der Brust zu verschließen gewohnt war, doch einmal sagt, was er leide. Er glaubte sich eine Zeitlang zum Dichter berufen; aber dazu war seine Fähigkeit des Mit- und Einfühlens zu sehr begrenzt. Steht er bei den Seinen, so erlebt er alles mit und das Bild des mächtig kämpfenden Hektors hat etwas Begeisterndes. Blickt er aber auf die Gegner, so verwandelt seine Leidenschaft sie sofort, wie der Trank der Kirke die Genossen des Odysseus, in lauter unreine Tiere. Er kann sich nicht genug thun an unermüdlichen Hohnworten; kein Österreicher, der nicht ein Scheltwort mit dem Präfix „k. k." erhielte; „demokratisches Gewieher", „maßlose Unwissenheit", „dreiste Pfiffigkeit" und dergleichen ohne Unterlaß, zumal in den letzten Bänden. So erhalten wir den Eindruck, daß auf der einen Seite immer nur Weisheit und Kraft

gewaltet habe, auf der andern nur Thorheit und Bosheit; solcher Kampf aber ist kein poetischer. Milton selbst mußte schon aus ästhetischen Gründen Satan als einen mächtigen Widersacher schildern; dem rhetorischen Eifer Treitschkes wäre er zum dummen Teufel geworden. Dabei nirgends ein Ausruhen, ein Verweilen, wie es die künstlerische Ökonomie fordert. Rastlos treibt den Kämpfer die eigene Leidenschaft, die alten Gegner noch einmal zu treffen, neue aufzusuchen, die geschlagenen zu verhöhnen. Das alles giebt dem zu viel gerühmten Stil Treitschkes die Maßlosigkeit, die Ruhelosigkeit, die Monotonie beständiger Aufgeregtheit, über die ein Stilist wie D. Fr. Strauß klagt. Auch scheint es mir unrichtig, die Mängel dieses immer rhetorischen, immer die gleichen Mittel verwendenden, immer überlauten Stils aus dem furor teutonicus des dreinschlagenden Politikers allein zu erklären; es ist in diesem Zuviel von Pathos eher ein atavistischer Rückschlag in die slavische Kriegsberedsamkeit der alten Trčeks. Die Geschichte der Beredsamkeit wird freilich gerade die rhetorischen Partien des Werkes so wenig übersehen dürfen wie Treitschkes Reichstagsreden (erschienen 1896) oder die in den „Zehn Jahren deutscher Kämpfe" (1874) gesammelten Aufsätze aus den „Preußischen Jahrbüchern", die Treitschke leitete, nachdem er 1866 aus politischen Gründen die Freiburger Professur niedergelegt hatte.

Aber Treitschkes „Deutsche Geschichte" ist mehr als ein Kunstwerk; sie ist eine That, sie ist, trotz allen Einseitigkeiten, eine große patriotische That von dauernder Bedeutung. Mit ihr hat Treitschke wirklich Geschichte mehr gemacht als geschrieben. Er hat den Deutschen nicht nur, wie er begehrte, die verlorene Freude an ihrer Geschichte wiedergegeben — er hat ihnen auch ein neues Fundament geschenkt für die geschichtliche Entwickelung der Zukunft.

Die ungeheure Bedeutung des Werks, die schwerlich überschätzt werden kann, ruht vor allem wieder in der Persönlichkeit des Verfassers. Nach kurzer Thätigkeit in Kiel war Treitschke (1867) als Häussers Nachfolger in Heidelberg wohl der populärste Hochschullehrer Deutschlands, und das ist er in Berlin (seit 1874) geblieben. Was die Jugend hinriß, war der lautere Eifer, mit dem der Mann ganz in der Idee des Vaterlandes aufging. Er hatte mit seinem partikularistisch-sächsischen Vater, den er herzlich liebte, bittere Kämpfe ausfechten müssen, hatte wiederholt seine Existenz aufs Spiel gesetzt — unbedenklich; er kannte hier keinen Zweifel. Wer den

großen starken Mann mit dem entschieden slavischen Gesichtsschnitt sah, der mußte auf den ersten Blick zweierlei diesem breiten, schweren, bärtigen Gesicht ablesen: Güte und Ehrlichkeit. Wer ihn nicht sah, der mochte ihm beides absprechen. Aber die Zuhörer konnten sich nicht täuschen. Sie mußten erkennen, daß die Leidenschaft des Hasses bei ihm nur entsprang aus der glühenden Vaterlandsliebe, die in jedem Moment der deutschen Geschichte den jeweiligen Feind der „guten Sache“ niederwerfen, erwürgen, ersticken mußte. Sie mußten erkennen, daß Treitschke in jedem Augenblick vollkommen überzeugt war von dem, was er sagte. Man hat ihm Widersprüche vorgeworfen, Sophismen, selbst Entstellungen — alles mit vollem Recht. Vielleicht am stärksten leiden darunter die sonst so meisterlich hingeschriebenen litterarhistorischen Partien, in denen Treitschke, aus dem Gedächtnis citierend, besonders dem Jungen Deutschland gröblich unrecht that, aber auch sonst Persönlichkeiten, die unter irgend eine Kollektiv-Antipathie fielen, wie Rahel oder Berthold Auerbach, Börne oder D. Fr. Strauß, auf das ungerechteste behandelt oder gar mißhandelt hat. Aber auch in rein historischen Erzählungen begegnet es ihm, daß das allgemeine Bild, das ihm vorschwebt, vorschnell die Wirklichkeit verdrängt und er, wie er in der Jugend Riehl spottend vorwarf, historische Gestalten und Scenen mehr aus der Intuition heraus zeichnet als aus wirklichem Studium. Nicht einmal das wollen wir bestreiten, daß er der Neigung, von den Gegnern das Schlimmste zu glauben, wenigstens zuletzt mit einem gewissen Behagen nachgab. Daß er in bestimmten Fällen nicht objektiv urteilen konnte, wußte er; es war Pflicht des Historikers, hier besonders sorgfältig zu prüfen. Das that er nicht; auch hier ließ er der freudigen Kampfstimmung die Zügel schießen und berauschte sich an seinem Haß. Aber eben weil ihn seine Leidenschaften berauschten, darf man ihm Unredlichkeit niemals vorwerfen. Er hätte sich in jedem Moment für das, was er sprach, zum Blutzeugen angeboten. Das fühlten seine Zuhörer. Hatten sie den seltsam vibrierenden Klang seiner Stimme nach den ersten Minuten sich angeeignet, so erschien bald diese sonderbar zerhackte Rede mit den tiefen Atemzügen der breiten Brust fast als die allein natürliche Redeweise — so nahm sie den Hörer gefangen. Nicht anders war es mit dem Inhalt. Nichts falscher, als Treitschke „Freude am Paradoxen“ vorzuwerfen, weil er etwa Friedrich Wilhelm III. als einen Heros darstellte. Treitschke war immer über-

zeugt, kein vernünftiger und ehrlicher Mann könne eigentlich anders denken als er. So ganz ging er in seinen Überzeugungen auf, und der eigene Umschwung vermochte ihn nie zu beirren. Wohin er auch marschierte — er zog allemal mit seiner ganzen Heeresmacht aus, gerüstet, kampffreudig, bereit zu siegen oder zu sterben; und so gab er in einer Zeit voll Pessimismus, Weichlichkeit, Blasiertheit ein großartiges Beispiel. Seine Persönlichkeit wurde ein Faktor in Deutschlands Entwickelung.

Als Mann des Kampfes, als Prophet der nationalen Idee, als Förderer und Vorempfinder der hohen Freude an dem Glück eines aufsteigenden Volkes steht Treitschke an erster Stelle unter denen, ohne die die Regsamkeit, die Hoffnungen, die Gewißheiten des geistigen Deutschland von heute nicht denkbar wären. Nochmals ist hier auch an Felix Dahn (geb. 1834) zu erinnern und an das Beste in ihm: seinen feurigen Patriotismus, der etwas Poesie in seine schwächsten und absichtlichsten Schöpfungen bringt; und an Zeitgenossen Treitschkes wie Björnstjerne Björnson (geb. 1832), dessen leidenschaftliches Kämpfertemperament, dessen Einseitigkeiten und Schroffheiten wie die volle Ehrlichkeit seiner Natur und seines Idealismus an Eigenschaften unseres Historikers ihr Gegenbild finden.

Dieser Gruppe kämpfender, verkündender Naturen steht eine andere gegenüber, die aus dem vorigen Jahrzehnt noch eine gewisse Lässigkeit geerbt hat, ein behagliches Specialistentum. Wie Dühring, Haeckel, Treitschke, rechnen auch sie mit den Realitäten — mit der Realität des Publikums vor allem. Im ganzen ist es keine sehr sympathische Gruppe. Das ist ihr Verdienst, daß sie die Fühlung des Autors mit dem breiteren Publikum wiederherstellen, die die exklusive Salonlitteratur verschmäht hatte; das ist ihre Sünde, wie wenig Skrupel manche von ihnen in der Auswahl der Mittel hegten. Das gilt nicht für alle. Wilhelm Jensen (geb. 1837, aus Heilighafen in Holstein), den wir schon unter Raabes Schülern nannten, besitzt das Geheimnis, in einer Produktion von unheimlicher Fülle immer ein vornehmer und immer ein liebenswürdiger Künstler zu bleiben; eben deshalb gehört er, der sich auf allen Gebieten des Romans und der Novelle, als Lyriker und natürlich auch im Drama versuchte, nicht ganz in diese Gruppe. Aber die bewußten Specialisten! Da ist Hans Hopfen (geb. 1835) aus München, ein kräftiges energisches Talent, durch „jenes unschätzbare Teilchen gesundheitbezeugender Roheit“ (um einen Aus-

druck aus seinem besten Roman anzuwenden) vor der Verweichlichung geschützt, die den Münchener Kreisen nahe lag. Geibel führte den blutjungen Juristen in die Litteratur ein; seine „Gedichte“ (gesammelt 1883) schlugen einen wirklich neuen Ton an in ihrer frischen unmittelbaren Männlichkeit. Die prachtvolle Ballade von der Sendlinger Bauernschlacht oder der energische „Trinkspruch“, die schlichten Trauergedichte, die frischen Widmungen vor verschiedenen Büchern — das ließ eine Persönlichkeit ahnen, die wirklich das Starke mit dem Zarten zu vereinen wußte. Auch wo er unter Heyses Einfluß stand wie in der satirischen Verserzählung „der Pinsel Mings“ (1868) oder der witzigen, in der Abtönung des Verses etwas an Heyses „Salamander“ erinnernden „Falschen Gräfin“, auch da blieb er doch ganz er selbst: eine merkwürdige Frische, ein gemütlich schmunzelndes Selbstbehagen, eine zuweilen gutmütig polternde Rauheit blieben ihm eigen. Der Roman „Verdorben zu Paris“ (1867) machte ihn gleich berühmt: ein der Genialität nicht entbehrendes Virtuosenstück mit unerträglich brutalem Ausgang, in dem er seinen Pariser Aufenthalt (1863) zu lebendiger, aber nirgends vordringlicher Milieu-Schilderung benutzte. Die nächsten Bücher („Der graue Freund“ 1874 „Juschu“ 1875) zeigten immer noch den famosen Erzähler: burschikos vorgetragen, mit gesuchten Stillosigkeiten, aber die Gestalten packend hingeworfen, die Fabel spannend durchgeführt. Noch in dem „Alten Praktikanten“ (1878) und allenfalls den „Bayerischen Dorfgeschichten“ (1878) hielt er sich auf dieser relativen Höhe. Dann ging es rasch bergab. Er brachte nun einen unerschöpflichen Strom von kurzen und breiten, ernsten und lustigen Geschichten ohne Stil und ohne Psychologie, ohne Stimmung und ohne höhere Ansprüche. Etwa das schreckliche „Allheilmittel“ (1885): an eine Aktualität angeknüpft in verwahrlostem Deutsch die wüste Geschichte eines prachtvollen Gelehrten, der im Handumdrehen zum wahnsinnigen Mörder wird, zum „gräßlichen gewissenlosen Fanatiker“ und „Scheusal“, wie seine unglaublich liebevolle Gattin erkennt. Von der Kraft, mit der etwa Balzac (in „la Recherche de l'Absolu“) die Entwickelung der fixen Idee darstellt, auch keine Spur; kein Anlauf zu einer Vertiefung des Konflikts zwischen der Gewissenhaftigkeit des Forschers und dem Bedürfnis raschen Triumphes über die Gegner — in ermüdender Monotonie wiederholt sich fünfmal derselbe Vorgang, bis wir erfahren, der Retter der Menschheit sei

geisteskrank geworden. Und welch ein Deutsch! „Mich dünkt, auch du brauchtest vom Lebenssafte zu nippen!“ Oder Nichtigkeiten wie „Im Schlaf geschenkt“ (1895) oder breit ausgesponnene Kneipscherze wie die „50 Semmeln des Studiosus Taillefer“ (1891) oder schlechte Liebesgeschichten im Marlittstile, in denen der arme, formlose (nötigenfalls aber doch wieder elegante) Maler die makellose Tochter des fürstlich reichen, weltberühmten, unvergleichlichen Künstlers bekommt, obwohl der neidische, geckenhafte, in widerlicher Mache schwelgende Sohn des Unsterblichen sie ihm nicht gönnt („Der Genius und sein Erbe“ 1887). Hopfen hat alle Entwickelung aufgegeben und aus der schludrig hingeworfenen Erzählung seine Specialität gemacht: das ist nun seine berechtigte Eigenart, und er setzt dabei eine so sichere, herausfordernde Miene auf, daß der Leser kaum und der Kritiker gar nicht zu mucken wagt, wenn der kleine Herr mit dem wohlgepflegten rotblonden Bart, den zwinkernden Äugelchen unter der goldenen Brille und die prachtvolle Dogge zur Seite ihn andonnert, halb Korpsbursch und halb Salontiroler. Ist auch der wunderbare „Pinsel Mings“, mit dem er einst so vielversprechende Fresken entwarf, längst von ihm genommen — er malt weiter auf seinen Namen hin „mit dem nächsten besten Besen frei“ und

> So weit der Himmel über China blaute,
> Las, was er schrieb, das Volk in Lust beklommen . . .

Ein entschiedenes Talent, dem nie eine Ahnung von dem kam, was Hopfen bewußt aufgab, hat Leopold von Sacher-Masoch, (1835—1895) aus Lemberg lebenslänglich seine Specialität kultiviert: sinnlich erregende Liebesgeschichten mit stark pathologischem Anstich. Sie fallen oft durch die rohe Stoffhaftigkeit ganz aus der Litteratur heraus und übertreffen oft wieder durch die Sicherheit der psychologischen Zeichnung und der Darstellung erotischer Zustände und Gefühle Dutzende von landläufigen Romanen. — Wilhelmine von Hillern (geb. 1836 in München) hat von ihrer Mutter, der Birch-Pfeiffer, die unermüdliche Produktivität und die Freude an grellen Effekten geerbt; ihr Rezept ist das alterprobte, die Liebe über alle Hemmnisse siegen zu lassen („Die Geier-Wally“ 1875 „Und sie kommt doch“ 1879). — Andere nannten wir schon: Georg Ebers (geb. 1837), der freilich seine Specialität, den ägyptischen Roman, opferte, aber doch immer in der Nähe blieb; Paul Lindau (geb. 1839), als Kritiker und als Romanschriftsteller

Hopfen an Ernst überragend, aber als Plauderer und Dramatiker behaglich in der Sphäre einer bequem anregenden Nonchalance beharrend. Diese Reihe setzt sich dann weiter fort, in das nächste Jahrzehnt tief hinein. Da ist vor allem ein kleines Pikett wohlgemuter kleiner Talente, die die eigenen Erlebnisse frisch und lustig auszumünzen verstehen. Emil Maria Vacano (1840—1892) aus Schönberg an der mährisch-schlesischen Grenze sprang aus dem Kloster in den Zirkus und zog als „Signorina Sangumetta die berühmte Schulreiterin“ im Venetianischen umher, dem Abenteurerleben der fahrenden Leute so von Herzen ergeben wie vorher den Meditationen der lateinischen Kirchenväter. Dann streifte er in seinem lieben Österreich herum, ließ sich als Kunstreiterin und in der Mönchskutte photographieren und machte zwei Heiraten durch — „Patriarch und Gigerl“ zugleich, wie er sich (nach Roseggers Zeugnis) einmal unterschrieb. Nachher betete er wieder fromm in den Kapellen und schrieb asketisch-philosophische Bücher: „Die Heiligen“ (1866) „Die Gottesmörder“ (1870). Mehr in seinem Element war er doch in den flotten Geschichtchen von Komödianten und Humbug, „leichter Ware“ (wie ein Bändchen heißt), aber rasch auf den Effekt lossteuernd. Er ward übersetzt, ins Französische, Italienische, Ungarische, Holländische; er ward — wie Sacher-Masoch — verschlungen von erhitzten Lesern und Leserinnen. Er schrieb auch kein Deutsch, aber er konnte es wenigstens nicht besser. — Oder Alexander von Roberts (1845—1896) aus Luxemburg, ein preußischer Offizier, der sich (1873) in die journalistische Laufbahn warf, dann (1875—1883) in den Militärdienst zurücktrat, bis ihn die Krönung seiner unbedeutenden Skizze „Es“ (1883) dauernd für den schriftstellerischen Beruf gewann. Die Offizierszeit hatte dem liebenswürdigen und strebsamen Manne das Auge geschärft für wirkliche Dinge. Ausgezeichnet versteht er es, etwa „die zackige Häuserreihe“, die dem aus einem Pariser Fenster Blickenden den Horizont begrenzt, wiederzugeben, oder ein Kantinenzimmer zu zeichnen mit der „viel zu großen Büste des Kaisers aus jüngeren Jahren, mit einem braunvertrockneten Lorbeerkranz. Daneben hingen die Jugendbilder Napoleons III. und Eugenies, zwei lieblich und unschuldig aussehende Persönchen“. Doch auch die Bewegung lebendiger Wesen giebt der geschulte Blick scharf wieder: „sie ließ den Wein hinabgleiten, den Kopf weit zurückgebogen, daß man die fast gierige Schluckbewegung ihres wundervollen Halses sah“. Sein Specialgebiet war,

wie ein Freund es ausdrückt, „die meisterhafte Schilderung des Kasernen- und Kantinenlebens, die intime Zeichnung des gemeinen Soldaten mit seinen Leiden und Freuden, seinem Hassen und Lieben". Hier gelang ihm in dem Soldatenroman „Die schöne Helena" (1890) das Beste; auch die Rauheiten und Unebenheiten seines Stils waren hier am Platze. Auch sonst wandte er sich gern der Schilderung ungebildeter Instinktmenschen zu und malte etwa („Lou" 1887) etwas Rousseauisch-sentimental, wie verloren das reine edle Herz des Schwarzen in der verdorbenen Pariser Welt unter den Schlägen der Schicksalspeitsche zuckt. Aber er begehrte höhere Anerkennung. Gerade daß Fanny Lewald, die kluge Menschenkennerin, ihm zugerufen hatte, er werde immer nur „einspännig fahren", gerade das lockte ihn zu größeren Gestaltungen und zu Bühnenerfolgen („Satisfaktion" 1892). Es ging ihm aber wie Ebers: verließ er das Gebiet, auf dem er Specialist geworden war, so ward ihm die Gunst des Publikums untreu — und nicht ohne Berechtigung. Das vermeidet deshalb sein österreichischer Kamerad Karl Torresani v. Lanzenfeld (geb. 1846 in Mailand) und bleibt den flotten Reiter- und Offiziersgeschichten treu („Aus der schönen wilden Lieutenantszeit" 1887 „Schwarzgelbe Reitergeschichten 1892 „Ibi Ubi" 1893).

Ernster, pädagogisch gerichtet hat der kernige Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob von Freiburg i. Br. (geb. 1837 in Haslach i. B.) die fromme Schwarzwäldererzählung zu seinem Sondergebiet ausgebildet („Aus meiner Jugendzeit" 1880 „Wilde Kirschen" 1888, „Schneeballen" 1891" „Bauernblut" 1896). Auch er prägt gern die eigenen Erlebnisse aus („Aus meiner Studienzeit" 1885), kräftig, schmucklos; in der energisch beigefügten Moral steckt etwas von Alban Stolz und der Freiburger Tradition. Ein wenig von Jeremias Gotthelf ist auf diese kräftige Persönlichkeit mit ihrem Haß gegen die moderne Kultur und ihrer Liebe zur Heimat übergegangen. „Sein Blick," sagt Albert Geiger, „hat eine wundersame Fundkraft für Gestalten des Volkslebens; mit ein paar Strichen, voll höchster Ökonomie der Schilderung, stellt er Typen aller Art hin." Größere Geschichten „romanartigen Stils" aber muß auch dieser liebevolle Kritiker formlos und leicht weitschweifig schelten.

Auch Heinrich Noë (1835—18?6) erhob sich auf seinem Sondergebiete weit über den Durchschnitt. Wie Hopfen und Wilhelmine v. Hillern ist er in München geboren; die Stadt schien jetzt

den vielen eingewanderten Dichtern mit eingeborenen Autoren ein Paroli biegen zu wollen. Nach vielseitigem Studium, das ihn gerade auf seine künftige Arbeit gut vorbereitete — er trieb Naturwissenschaften und Linguistik — ward er durch seine Reisen zu Reisebeschreibungen geführt und nahm bald die Führerschaft auf dem Sondergebiet der Reise- und Landesbeschreibung aus der gealterten Hand Ludwig Steubs („Bayrisches Seebuch“ 1865, „Österreichisches Seebuch“ 1867, „Brennerbuch“ 1869, „Deutsches Alpenbuch“ 1875—1888, „Deutsches Waldbuch“ 1894). Auch er war, wie der Ethnolog Ratzel ihm bezeugte, immer Prophet und Lehrer, ja ein gut Stück Mystiker („Sinnbildliches aus den Alpen“ 1890); er ist lyrischer gestimmt als Steub, mit dem er die unverlöschliche Frische der Naturfreude teilt. Sein Hauptvorzug bleibt aber doch die klare, reinliche Wiedergabe des scharf Gesehenen, das er sofort im Tagebuch festzuhalten pflegte. Auch sein Stil zeugt davon. Gegen überflüssige Beiwörter führte er einen ernsten Krieg: „er behauptete, sie erstickten die kräftigen, arglosen Hauptwörter in ihren Massenumarmungen und trügen die Hauptschuld an dem Herunterkommen der deutschen Sprache.“ So vertritt er gegen Humboldts blumen- und adjektivreichen Stil, dem noch Gregorovius den seinen nachbildete, die Reaktion, wie denn gleichzeitig auch in der Landschaftsmalerei der Protest gegen die mit „interessanten“ Beigaben geschmückte „historische Landschaft“ aufkam. Sicherlich muß das nackte, kräftige Hauptwort wieder mehr zu Ehren kommen; aber das Beiwort ist doch unschuldig an dem Mißbrauch, den bequeme Reiseschilderer mit ihrem „großartig“, „entzückend“, „unvergleichlich“ getrieben haben!

Endlich haben wir noch eine Anzahl von Lyrikern, die bei vielfacher, zum Teil auch über die Grenzen der Lyrik hinausgreifender Produktion sich doch ein Sondergebiet zu emsiger Pflege ausgewählt haben. Martin Greif (geb. 1839) hat das „Naturbild“ so eifrig in Beschlag genommen, daß thörichte Verehrer der Welt verkündeten, er habe es überhaupt erfunden! Anspruchsloser hat der katholische Pfarrer Franz Alfred Muth (geb. 1839 in Hadamar), ein besonders auch in Balladen fast wie Greif produktiver und — unglücklicher Poet, den lyrisch-epischen Schwank zum Sondergebiet gemacht und mit hübschem Erfolg gepflegt.

Wir hatten schon einmal eine solche Zeit eifriger Spezialisten; aber damals war es mehr Schwäche der Anlage, was den Einzelnen

in einem engen Feld hielt. Jetzt ist es mehr Absicht. Die Autoren wissen: hiermit haben wir Glück — wobei nicht immer an das äußerliche Glück beim Publikum gedacht werden muß. Sie wollen es zu etwas bringen; sie wollen nicht, ihren Eingebungen wahllos gehorchend, ihre Kräfte zersplittern. Versuchen sie es später doch, über ihr Eigengebiet hinauszukommen, so zeigt sich zumeist, daß ihr früheres Gefühl recht hatte.

Aber neben diesen praktisch-energischen Naturen dauern die Grübler fort. Die neue Weltanschauung, die Lehre von der Pflicht des Kampfes, ist doch noch nicht ganz durchgedrungen. Noch immer giebt es Männer, denen das Geheimnis der seelischen Entwickelung wichtiger ist als alles Wirken nach außen; denen alle Produktion nur Mittel zur Erkenntnis ist. Auch sie wollen „den Widerstand der stumpfen Welt“ besiegen, aber nicht durch stürmisches Vordringen wie Dühring und Haeckel und Treitschke, nicht durch systematische Ausnutzung persönlicher Vorteile und Erlebnisse wie Hopfen und Vacano und Roberts. Sie sind nicht so groß wie jene, aber größer als diese. Sie sind noch in der Unbehaglichkeit der Zeitempfindung befangen, aber sie wird in ihrer Dichtung fruchtbar, wird zur individuellen Note. Die Propheten schaffen die neue Zeit; die Spezialisten richten sich in dem Ubergang ein, wie die Goldschmiede in Florenz auf der Via dei orefici ihre Buden auf der Brücke haben; diese nachdenklichen Lyriker aber verhelfen der absterbenden Epoche zu einem Nachgesang. Der Übergang von einer litterarisch-exklusiven zu einer naturalistisch-volkstümlichen Zeit erweckt der alten Zeit noch einige schöne Abschiedstöne. Vor den großen Werbern flüchten sie sich noch einmal in die Stille des engsten Umkreises, aber von hier blicken sie nachdenklich in die Welt und grübeln ihren Gesetzen nach. Etwas Philosophisches haftet ihnen allen an, und etwas Melancholisches. Und eine stille Sehnsucht erfüllt sie, die doch vielleicht, ihnen unbewußt, ebendahin weist, wohin das laute Rufen der großen Werber geht.

Ferdinand von Saar (geb. 1833) aus Wien ist wie Roberts und Torresani (1859) aus dem Offizierstand in die Litteratur übergetreten. Es ist für den Charakter der Zeit, für ihr „machtvolles Rüsten“, vielleicht nicht ohne Bedeutung, wie stark frühere Militärs hervortreten: der Modephilosoph, Eduard v. Hartmann, der Lyriker Greif, selbst in den Reihen der Konfliktsredner der General Stavenhagen und der Major Beitzke gehören hierher;

Treitschke ist nur durch sein Leiden verhindert worden, die Laufbahn seines Vaters zu ergreifen. Auch Saars intimster Freund, Stephan Milow (eigentlich Stephan v. Millenkovics, geb. 1836 zu Orsova), der Verfasser von stimmungsvollen Elegien und leicht in die Affektation überschlagenden Novellen („Frauenliebe" 1893), hat den Degen mit der Feder vertauscht. Aber bei Saar trifft man weder Roberts' realistische Schilderung des „Elends der Kommißheiraten" noch Torresanis Freude am militärischen Glanz; und eine erschütternde Katastrophe wie die Brandstiftung in der „Schönen Helena" würde seiner leisen, gehaltenen Art gewiß nicht gelingen. Wenn jene auch beim Schreiben noch etwas von der Haltung des aktiven Offiziers haben — Roberts Pioniere, Torresani Kavallerie — so ist Saar der typische pensionierte Offizier. Er war schon sieben Jahre im Ruhestand, als er (1866) seine erste und nach dem Urteil der meisten Kenner beste Novelle, „Innocens", schrieb und veröffentlichte; mit langen Pausen erschienen dann seine weiteren Schriften, Dramen („König Heinrich IV." 1872), Novellen („Marianne" 1873, „Novellen aus Österreich" 1876, „Schicksale" 1888, „Drei neue Novellen" 1883, „Frauenbilder" 1892, „Herbstreigen" 1897), Gedichte (1882), Wiener Elegien (1883), schließlich ein komisches Epos („Die Pincelliade" 1897). Kein schärferer Gegensatz zu der unermüdlichen Frische, mit der Jensen, zu der rücksichtslosen Hast, mit der Hopfen seine Erzählungen aus dem Ärmel schüttelt, ist denkbar, als Saars langsames, ruhiges Ausarbeiten. Er ist ein Dichter des Herbstes, den er in einem schönen Gedicht besingt:

> Der du die Wälder färbst,
> Sonniger, milder Herbst,
> Schöner als Rosenblühn
> Dünkt mir dein sanftes Glühn.
>
> Nimmermehr Sturm und Drang,
> Nimmermehr Sehnsuchtsklang;
> Leise nur atmest du
> Tiefer Erfüllung Ruh.

„Herbstreigen" — die ganze Sammlung seiner Novellen könnte so heißen. Überall die milde Stimmung eines von der Welt freundlich enttäuschten Mannes. Er gehörte „zu den Raschdurchwallten", die sich rasch und leidenschaftlich für schöne Frauen, für tote Gedanken, für gewaltige Ziele begeistern können. Was hat er erreicht?

so wenig von dem, was er erhofft. Er hat das Verlangen aufgegeben; das höchste Ziel ist ihm nun „Erkenntnis des eigenen Selbst“. Und nun, um sich selber zu erkennen, sieht er zu, wie die andern es treiben. Er sitzt am langsam verlöschenden Kamin in einem alten mährischen Schloß, blickt mit den nachdenklichen Augen in die Kohlen und streicht sich die wirren ergrauenden Haare von der hohen Stirn. Da ist es ihm, als tauchten verwandte Gestalten vor ihm auf, die er einst gekannt, die sein scharfes Gedächtnis nicht losließ — rühmt er sich doch, keine Hand zu vergessen, die er einmal sorgfältig betrachtet. Und so entsteht ihm, indem er die Geschichte sich selbst vorerzählt, die Novelle. Daher die typische Form seiner Novellen, wie Jakob Minor sie analysiert hat:

> Sie gehören fast alle jener eigentümlichen Form der Ichnovelle an, in der der Dichter selbst immer leibhaft gegenwärtig ist, ohne mit dem Helden selbst identisch zu sein. Meistens spielt er die Rolle des Vertrauten, der als Freund und Berater Gelegenheit zur Beobachtung und zur Anteilnahme gehabt hat . . . Der Dichter erzählt nur, was er erfahren hat; und wir erfahren von ihm nur, was er weiß und wissen kann. Über das, was er nicht in Erfahrung bringen konnte, läßt er uns im unklaren . . . Jede Saarsche Novelle spielt sich in einer Reihe von Begegnungen ab, die ungefähr den Kapiteln entsprechen, und wo beim Zusammenkommen und beim Weggehen immer die höflichsten Grußformeln beobachtet werden. Zwischen den einzelnen Begegnungen liegt immer ein Zeitraum von vielen Jahren und ein Wechsel des Schauplatzes . . . Mit jeder Begegnung aber ist ein entscheidendes Moment in dem Charakter des Helden oder in seinen Schicksalen gegeben; so viel Begegnungen, so viel Stationen auf seiner Lebenswanderung . . .

Natürlich; der Dichter fragt ja wirklich den Gestalten, die da als einzige Gäste ihm gegenübersitzen, ihre Erlebnisse ab. Und jede neue Situation, jede neue „Station auf der Lebenswanderung“ verlangt für dies fein abtönende Dichtergemüt einen neuen Schauplatz: der frühere paßt nicht mehr. Eine ganz persönliche Formgebung, eben deshalb von eigenem Zauber. Man kann von Saars Novellen sagen, was sein Innocens von dem Bild an der Wand seiner Stube rühmt: „Man kann sich nicht satt schauen daran. Das kommt aber daher, weil man seine eigentliche Schönheit mit den Blicken gleichsam erst aus der Tiefe an die Oberfläche saugen muß. Beim ersten Hinsehen erscheint es fast leer und läßt kalt. — Solchen, die kein geistiges Auge besitzen, wird es niemals ein rechtes Wohlgefallen abgewinnen.“

Seine Gestalten sind nie Bezwinger, stets Bezwungene. Aber ein „*Gloria victis*“ klingt, leise doch vernehmlich, durch all seine Dichtungen. Wenn er auch „die erste Arbeiternovelle“ verfaßt hat, den „Steinklopfer“ (1873) — zu eben der Zeit, hebt Minor hervor, als sich Anzengruber aus den Steinklopfern seinen Lieblingsphilosophen Hans holt —, einen Vorläufer der „Moderne“ hätte man diesen Romantiker nie nennen sollen. Nicht auf Wirklichkeitsbilder von täuschender Kraft legt Saar seine Bücher an; Stimmungsbilder, am liebsten mit leicht altmodischer Färbung, giebt er, und das Blinde Kuh-Spiel in „Marianne“, wohl das lieblichste Genrebild aus dem vormärzlichen Österreich, das wir besitzen, ist für ihn ungleich charakteristischer als jener fast zufällige Griff in modernes Arbeiterelend.

Romantiker ist er auch in der Lyrik, und jene „Wiener Elegien“, die so liebevoll das alte Wien in das neue hineinzeichnen, bilden die Krone seiner Dichtung. Auch in den Gedichten verleugnet sich das mild-melancholische Temperament nicht, das die Telegraphendrähte im Windhauch zur „Äolsharfe dieser Welt“ umdichtet und in der „Nänie“ die Kunst als tot beklagt, so viel sich auch der Virtuosen regen. Sobald er sich aus der Sphäre der elegischen Lyrik entfernt, erkennt man in der mißglückten Reflexionsdichtung den feinen Künstler nicht wieder. Und ebenso mußte er im Drama scheitern. Daß die Bühnenwirksamkeit fehlt, gestehen selbst seine wärmsten Verehrer zu. Aber auch die Psychologie kann nicht genügen: zu sehr ist Saar an die ruhige, vornehme Stille des Gespräches mit seinen Schattengästen gewöhnt; an das helle, laute Tageslicht gezerrt, werden sie leicht konventionell. Da wird der welthistorische Gegensatz zwischen Heinrich IV. und Gregor VII. durch das kleinliche Motiv der päpstlichen Eifersucht verdorben; in den socialen Tragödien „entspricht die bequeme Technik dem novellistischen Inhalt“, und nur Einzelstudien tragisch herabgleitender Figuren retten den Dramen poetische Bedeutung.

Wie Wiener Einflüsse auf Saar, so haben altheimische schwäbische Einwirkungen auf Wilhelm Hertz (geb. 24. Sept. 1835) aus Stuttgart die Originalität der Natur und des Temperaments nicht zerstören können. Philosophische Dichtung ist in der Heimat Schillers nie ausgestorben, und der Ton von Uhlands Balladen ebensowenig. Daß bei Hertz Nachwirkungen des Heinischen Rhythmus („Mein Herz ist ein stiller Tempel“) begegnen, versteht sich

bei einem Lyriker seiner Jugendtage fast von selbst; ebenso, daß der junge Germanist, der noch Uhlands Schüler gewesen war, in München (seit 1858) von Geibel lernte („Sie sagen mir, ich soll dich meiden"). Viel merkwürdiger ist es, wie wenig die tiefen Studien dieses gelehrtesten Dichters unserer Zeit die Leichtflüssigkeit und Eleganz seiner Verse trübten. Der stille, nachdenkliche Mann mit dem glühenden Dichterherzen fand vielmehr, indem er sich in die Geheimnisse der Sagenforschung versenkte oder der Motivgeschichte mittelalterlicher Dichtung so belesen, so feinsinnig, so sicher gruppierend nachging wie Uhland, jederzeit Anregung zum poetischen Gestalten. Es war überall das Problem des Gestaltenwechsels, das ihn anzog. In dieser Zeit, da die Descendenzlehre eine fast mythische Gewalt über die Kreise der Gebildeten zu gewinnen begann, trat dies Problem ganz naturgemäß in den Vordergrund der Betrachtung: Freytags „Ahnen", Jordans „Sebalds" suchen den Wandel einer Seele gleichsam durch eine Ahnenreihe zu verfolgen, Wilbrandts „Meister von Palmyra" stellte die durch wechselnde Gestalten ziehende Seele von Apelles' Liebling der in den einen Körper gebannten des Apelles selbst gegenüber. Aber viel früher schon hatte Hertz aus einem poetischen Platonismus heraus in dem schönen Gedicht „Traum und Wirklichkeit" sich von hoher Wunderahnung in unbekannte Zeit zurücklocken lassen, da er und die Geliebte in einem früheren Leben glücklich waren. Auch sonst ist Hertz ein „Grieche", wie Goethe, wie Mörike. Leidenschaftlich verherrlicht er Hypatia, die antike Philosophin, die als Blutzeugin vor christlichem Fanatismus fiel; mit einer Unbefangenheit, die an Goethes „Römische Elegien" gemahnt, schildert er („Liebe im Wetter") das von dem Sturm draußen gesteigerte Glück wonnigen Beisammenseins; und wie nur irgend die Religionsfeinde Dühring und Haeckel ist er der „blühenden Erdenherrlichkeit" ergeben:

> Auf deinen Wegen lernte ich
> Zu hassen und zu lieben;
> In Glück und Unglück irret mich
> Kein Droben und kein Drüben.

Echte Poesie ist hier auch die Lehrdichtung, weil sie „von Empfindung gesättigt" ist wie bei den antiken Dichterphilosophen oder bei Lucrez oder in Goethes „Metamorphose der Pflanzen".

Und aus dieser Empfindung heraus ward Hertz der große Übersetzer. Eigentlich sollte man ihn gar nicht den Übersetzer

nennen, sondern Fortdichter. Wie er etwa die Sage von dem Giftmädchen, dessen Berührung tötet, aus dem Orient durch die „Mandragola“ Macchiavellis zu lebender Volkssage verfolgt, so läßt er auch Wolframs „Parcival“ (1882), Gottfried von Straßburgs „Tristan“ (1877), „Hugdietrichs Brautfahrt“ (1863, vielleicht die vollkommenste seiner Leistungen) gleichsam fortleben bis auf unsere Zeit. Er modernisiert sie nicht etwa, sondern er giebt sie in der Form, die sie heut hätten, wenn ihnen ein ununterbrochenes Weiterleben vergönnt gewesen wäre. Nicht auf einmal hat er diese Höhe des Erneuens erstiegen; seine älteren Übersetzungen („Das Rolandslied“, 1861) hatten noch manches von der unfreien Technik Karl Simrocks. Wenn aber zwanzig Jahre später Hertz in seinem wundervollen „Spielmannsbuch“ (1886) altfranzösische Reimerzählungen so schlicht und wahr, so ergreifend und doch nicht ohne einen leisen Oberton von Ironie, der sich wie eine schimmernde Patina auf das alte Erz dieser prächtigen Medaillen legt, so formvollendet und so sicher nachfühlend wiedergiebt, dann bleibt alles Übersetzen im vulgären Sinne des Wortes weit hinter ihm. Der alte Fahrende des Mittelalters lebt in ihm wirklich wieder auf und erzählt von dem Ritter mit dem Fäßlein und von dem Tänzer unserer lieben Frau, was seine Vorfahren ihm überliefert haben; kein fremder Ton stört die Reinheit der Erneuerung.

Dem Offizier und dem Professor gesellt sich ein Landmann, Christian Wagner (geb. 1835), der Bauer und Dichter zu Warmbrunn in Schwaben, über den uns neuerdings Weltrich ein liebevoll anteilnehmendes, nur gar zu breites Buch gegeben hat. Auch er ist ein Reflexionslyriker, auch er voll elegischer Stimmung, auch er, wie sein Landsmann Hertz, ein Feind der offiziellen Kirche. Mit dem Glauben an die Seelenwanderung, mit dem Hertz und Wilbrandt doch nur (wie einst Lessing) spielen, macht er Ernst, und die Kraft, mit der er die Idee von der Wanderung der Monaden durch tausend Gestaltungen erfaßt, hilft ihm zu ergreifend poetischem Ausdruck:

Kannst du wissen, ob von deinem Hauche
Nicht Atome sind am Rosenstrauche?
Ob die Wonnen, die dahin gezogen,
Nicht als Röslein wieder angeflogen?
Ob dein einstig Kindesatemholen
Dich nicht grüßt im Duft der Nachtviolen?

Es ist etwas vom Geist des schwäbischen Mysticismus in der Gläubigkeit dieses Neuerers; und die phantastische Ausmalung der goldenen Zukunft verleugnet diesen Erdgeruch so wenig wie gewisse Geschmacklosigkeiten des Ausdrucks. Mechanische Reimereien neben einem ergreifend einfachen Bekenntnislied:

> Tausendmale werd' ich schlafen gehen,
> Wanderer ich so müd und lebenssatt;
> Tausendmale werd' ich auferstehen,
> Ich Verklärter, in der seligen Stadt . . .

ein Nebeneinander, wie im pietistischen Kirchenlied. Sinnige Parabeln in körniger Prosa mit originellen Ausdrücken („nicht die Könige von Gottes Gnaden, sondern die Könige von sich selbst") und daneben schwülstiges Selbstlob in gesuchter Rede — das ist der schwäbische „Eigenbrödler", kein Naturdichter zwar, aber so ganz Autodidakt. Eine merkwürdige und sympathische Erscheinung — in der Zeit der Überkultur wirklich ein Dichter aus dem Volke, dem beim Ackern und Pflügen seine Dichtung aufstieg, nicht, wie der allzuviel gefeierten Johanna Ambrosius, beim Lesen der „Gartenlaube"!

Auch Arthur Fitger (geb. 1840 in Delmenhorst) ist ein kampfesfroher Reflexionslyriker, der etwa in seinen „Winternächten" den anthropomorphischen Charakter aller Religion betont („Theosophie") und in seinen ebenfalls stark lyrisch gefärbten, doch theatralischer Effekte nicht entbehrenden Dramen gegen die offizielle Kirche („Die Hexe" 1875) und das Fürstentum („Von Gottes Gnaden" 1883) polemisiert, freilich auch harmlos in leichten Tönen zu singen weiß („Fahrendes Volk" 1875).

Ein Mann des patriotischen Kampfes, ein Idealist, ein Verskünstler ist auch der treffliche, zu früh gestorbene Karl Stieler (1842—1885). Aus einer Malerfamilie — sein Vater hatte noch Goethe und Beethoven porträtieren dürfen — ist er in München (15. Dezember 1842) geboren. Ein echter Altbayer, Franz v. Kobell, ward der Lehrer seiner Dialektpoesie („Bergbleameln" 1865). Stieler macht den Krieg von 1866 mit, reist nach Paris und dem Norden; als der große Krieg ausbricht, findet er einen gereiften Mann, einen glühenden Patrioten, der von da an auch politisch für das neue Reich gewirkt hat. Wie Richard Voß begleitet er „Liebesgaben" in das Feindesland und berichtet in elegant geschriebenen Stimmungsbildern („Durch Krieg zum Frieden", er-

schienen 1886) von seinen Eindrücken. Nach dem Kriege begründete er durch eine glückliche Ehe jenes schöne Familienleben, als dessen herrlichstes Denkmal das innig-reine „Winter-Idyll“ (1886) fortdauert, sein vollendetstes Werk. Am bayrischen Reichsarchiv angestellt, studierte er eifrig die Geschichte seines geliebten Hochlandes daheim und trat auch in lebhafter Agitation für den Schutz des prächtigen Waldes gegen die barbarischen Waldmörder ein. Gern schilderte er in anschaulichen Beschreibungen malerische Landschaften. So reifte er sehend, lernend, Anteil nehmend. Seine neuen Dialektdichtungen („Weils mi freut“ 1876, „Habts a Schneid!“ 1877, „Um Sunnawend“ 1878) sind nach Franz Munckers Urteil dichterisch den älteren weit überlegen, edler im Inhalt, fester in der Form, realistisch in der Erfassung, idealistisch in der Gesinnung. Es folgten dann auch hochdeutsche Gedichte („Hochlandslieder“ 1879, 1881, „Wanderzeit“ 1882), aber in den späteren Dialektdichtungen mit ihrem kräftigen Humor und in dem „Winteridyll“ liegt seine Bedeutung; und wenigen ist es wie dem liebenswürdigen „Stieler-Karl“ mit dem langen blonden Bart und dem prächtigen Künstlerprofil gelungen, ein so ganz reines und in sich vollkommenes Werk zu hinterlassen, wie jenes „Winteridyll“.

Vor allem aber sind es drei Schopenhauerianer, die kurz vor Schluß dieses Jahrzehnts noch mit ihrer elegischen Lyrik hervortreten und die Zeit der Welt- und Selbstunzufriedenheit klangvoll zu Grabe läuten. Kämpfer sind sie nicht, oder doch nur mit dem Widersacher in der eignen Brust im Kampf begriffen; klagend und müde wenden sie sich von der Welt ab unter dem vollen Druck des Pessimismus. Und dann — bezeichnend genug — nach 1870 fanden alle drei andere Töne.

Eduard Grisebach (geb. 1845 in Göttingen), der Sprößling einer alten Familie von Gelehrten, Beamten, Künstlern, vereinigt in sich alle drei Berufe. Ein Bibliophile von großem Ruf, liebt er es, wie Wilhelm Hertz, ein Novellenthema auf seiner Wanderung durch die Weltlitteratur zu verfolgen; oder der eifrige Verehrer Schopenhauers, des „Buddha unserer Zeit“, studiert die Randbemerkungen, die der Philosoph in seiner erregten Leidenschaftlichkeit an den Rand seiner Bücher setzte. Seine litterarische Vorliebe wendet sich am liebsten den — wirklich oder angeblich — verkannten Größen zu: Bürger (dem Liebling Dührings), Lichtenberg, Heinrich v. Kleist, Waiblinger — Naturen alle voll kräftiger

Sinnlichkeit und groß in ihrem Streben. Eine solche Natur ist auch der Dichter selbst. Eine glühende Sinnlichkeit, wie sie so zügellos noch kaum bei uns vernommen war, spricht aus den flüssigen Rhythmen des „Neuen Tanhäuser“ (1869), dem der oft „bedenkliche“ Inhalt wohl nicht minder als die an Heine geschulte glänzende Form zu fast zwanzig Auflagen verhalf. Der Kampf zwischen der Sehnsucht nach dem Ideal und der leidenschaftlichen Begierde nach der „Wollust der Kreaturen“ war von der Tanhäusersage des deutschen Mittelalters in tiefsinniger Weise symbolisiert worden; Heinrich Heine und Richard Wagner hatten den Stoff schon modernisiert. Nun griff ihn dieser Pessimist auf, der als deutscher Konsul durch die Welt bis nach China gezogen war, überall, wie sein Amtsgenosse Rudolf Lindau, aufmerksam achtend auf die unter aller Buntheit der Kostüme so wesentlich gleichartige Menschennatur; der einen Trost für das vergängliche Scheinglück dieser Welt nur fand, indem er zu Schopenhauer pilgerte als zu seinem Papst und in der Lehre von der Nichtigkeit des Daseins Buße that. Und da schlug sein Wanderstab blütenreich aus in den bestrickenden, bald so süßen und bald so bitteren Versen seines Neuen Tanhäuser. — Dann aber verging ein halbes Jahrzehnt. Er hatte inzwischen die Litteratur von vor hundert Jahren eifrig studiert und an Lichtenbergs Tiefe, an Blumauers Sinnlichkeit, an Brentanos Leidenschaftlichkeit, an Heines Symbolik (etwa in „Bimini“) den Anklang verwandter Saiten der eigenen Seele erklingen lassen. Er hob Heines Jugendprogramm heraus: „Etwas, das ein individuell Geschehenes und zugleich ein Allgemeines, ein Weltgeschichtliches ist und das sich klar in mir abspiegelt, einfach, absichtslos und episch-parteilos zurückgeben im Gedichte“. Es war schon nichts Kleines, in jener Zeit, die das im tiefsten Sinne Individuelle fast so allgemein verlernt hatte wie das im poetischen Sinne Weltgeschichtliche, und die sich so gern in absichtsvoller epischer Produktion herumtrieb, auf diese geniale Prophezeiung einer neuen Poesie hinzuweisen; hätte Grisebach sie auch selbst erfüllen können, so wäre er größer als einer seiner Zeitgenossen. Aber „absichtslos“ und „parteilos“ war die Dichtung nicht, die nach dem großen Kriege und unter dem Eindruck des nun erwachten „Kulturkampfes“ entstand: „Tanhäuser in Rom“ (1875). Schilderte das erste Buch eine Fülle von Liebesabenteuern, so ward nun der Held in tieferer psychologischer Kunst durch ein Erlebnis hindurchgeführt.

Die Unmöglichkeit, große Eindrücke in gleicher Gewalt festzuhalten, die Ida Hahn-Hahn für unsere Litteratur gleichsam entdeckte und die heute den Grundton aller erotischen Epik bildet, ist das Leitmotiv auch dieser süß-leidenschaftlichen Dichtung:

> Und Tage auf Tage und Wochen verfließen —
> Er lag noch immer zu ihren Füßen,
> Er hoffte noch immer, es kehre zurück
> Der erste Tag, das erste Glück.

Bei Venus, bei der Madonna, bei Pallas-Minerva sucht er vergeblich Heil, bis er endlich, von all der Qual der Liebe durch ihr Übermaß geheilt, in sein Vaterland zurückkehrt, entschlossen, nun thätig zu sein für Kaiser und Reich. — Die Heilung kommt plötzlich und gewaltsam; aber gerade weil sie ein wenig äußerlich aufgezwungen ist, wirkt sie um so mehr symptomatisch für die nun vollendete Abkehr von der egoistischen exklusiv-raffinierten Poesie zu der neuen, neuen Idealen dienenden Dichtung.

Ada Christen (eigentlich Christiane Breden; geb. 1844 in Wien) ist in unserem Jahrhundert die erste Dichterin, die die wirklichen Leidenserfahrungen ihres wechselvollen Lebens mit rücksichtsloser Offenheit im Lied verkündete. Dieser Ton der erlebten Wirklichkeit gab ihren „Liedern einer Verlorenen“ (1869) die Kraft, in den Materialismus der Zeit wie ein weithin vernehmlicher Notschrei zu gellen. Der Realismus des proletarischen Elends setzte in diesen Versen schreiend, heulend, aber auch mit ersticktem Weinen ein und beschämte die Salonpoesie:

> All euer girrendes Herzeleid
> Thut lange nicht so weh,
> Wie Winterkälte im dünnen Kleid,
> Die bloßen Füße im Schnee.
> All eure romantische Seelennot
> Schafft nicht so harte Pein,
> Wie ohne Dach und ohne Brot
> Sich betten auf einen Stein.

Die furchtbarste Enttäuschung läßt die Tochter der gutbürgerlichen, verarmten, verelendeten Familie Töne finden, denen alle Reminiscenzen an Heine nichts von ihrer Originalität rauben können. — Und dann schreibt sie Novellen fast im Stil Vacanos, mit grellem Nebeneinander von Prunk und Jammer, „wenn z. B. in der Skizze ‚Der Vagabund‘ ein verkommener Bettler vor dem Schloßfenster seiner überaus reich und vornehm gewordenen Tochter

stirbt". Und zuletzt kommt sie („Unsere Nachbarn" 1888) zu Erzählungen aus dem Wiener Leben, fast in dem mild-elegischen Ton Saars, doch stärker romantisch gefärbt; aber die glühende Gewalt jener schneidenden Verzweiflung an der Welt ist besiegt oder doch verklungen.

Der dritte Schwanengesang des müden Pessimismus, fast im gleichen Jahre mit dem „Neuen Tanhäuser" und den „Liedern einer Verlorenen" ans Licht getreten, ist die vergessene und kaum je recht beachtete Anfängergabe eines Dichters von großer Entwickelungsfähigkeit. Josef Viktor Widmann (geb. 1842 zu Nennowitz in Mähren), der Sohn eines zum Protestantismus übergetretenen katholischen Geistlichen, der dann in der Schweiz seine Heimat fand, hatte zwar schon vor dem „Buddha" (1869) Dramen in klassischem Stil geschrieben; aber erst jenes philosophische Epos offenbarte seine Eigenart. Widmann ist ein begeisterter Schwärmer für all die Schönheit dieser Welt. Das macht seine Reiseplaudereien („Rektor Müslins italienische Reise" 1881, „Jenseits des Gotthard" 1888, „Sommerwanderungen und Winterfahrten" 1896) so liebenswürdig; das giebt aber auch schon seinen Schilderungen der nie erblickten indischen Landschaft Glut und Farbe. Allein zu dem ästhetischen Optimismus, der in der sichtbaren Welt nur Schönheit und Pracht erblickt, steht sein ethischer Pessimismus in schneidendem Widerspruch. Gewiß hat er selbst lange gerungen und den Gott in der Natur gesucht:

> Und Gott kam nicht! kam nicht im Abendglühen,
> Das niederstrahlte von der Berge Kranz,
> Kam mit den Blumen nicht, die nachts nur blühen,
> Wenn auf den Gräsern zittert Mondesglanz.

Da hat er dann, gepreßten Herzens, in den Lobgesang der heiligen Sterne den Schrei aus dunkeler Erdenferne hineingellen hören, und wild warf er die Frage hin:

> Darf eine Welt mit solchem Glanz sich schmücken,
> Die nichts doch hat, im Leid uns zu beglücken?

Ein Vierteljahrhundert später kehrt er in der geistreichen „Maikäferkomödie" (1897) zu demselben Ausruf zurück, zu Shakespeares Klage: Wir sind den Göttern, was den Menschen Fliegen — sie töten uns zum Scherz. Immer wieder tapferes Ringen der armen kleinen Wesen — immer wieder der grausige Tritt des Schicksals, des Ungeheuers mit dem plumpen nagelbesetzten Riesen-

schuh, der alle Hoffnung zu nichte macht. Und wieder ertönt die alte Klage von der grausamen Schönheit des harten Lebens.

Aber dennoch — welcher Umschwung! Die Absage an den grausamen Gott blieb unverändert wie die Gewandtheit der Verse; die Moral aber kehrte sich um. Damals hieß es: wie Buddha wende dich ab von der großen Betrügerin, der Natur; denke nur daran, die Schmerzen zu heilen — nur im Mitleid ist Glück. Jetzt aber ist ein regsameres Ideal an die Stelle des Schopenhauerschen getreten; das Leben, das Ringen an sich ist Glück trotz allem:

> Wer einmal dem gewaltigen Zuge folgte,
> Je in den Wirbeltanz gerissen ward,
> Der kann sich denken nicht, noch möcht' er wünschen,
> Er wäre nicht dabei gewesen! Nein!
> Wer Leben je erfuhr, muß dennoch danken,
> Daß ihn der Hauch berührte, der ein Nichts
> Aus dumpfem Schlafe weckt —

Da haben wir die Wandlung! Mag Widmann immer Nietzsche bekämpfen („Jenseits von Gut und Böse“ 1893) — er ist doch von Eduard v. Hartmanns müder Verneinung des Lebens zu Nietzsches trotziger Bejahung fortgeschritten; überwunden ist der asketische Pessimismus und eine neue kampffreudige Lebenslust ist erwacht.

In diesen drei originellen Dichtercharakteren sehen wir so den Umschwung von der Müdigkeit des enttäuschten und enttäuschenden Materialismus zu neuer Bewertung und Bejahung des Lebens deutlich, zum Greifen vor uns. Und wir erhalten dasselbe Bild, wenn wir mit den Humoristen, die wir dies Kapitel eröffnen ließen, den großen Humoristen vergleichen, der es abschließt, die größte Erscheinung dieses Jahrzehnts auf dem Gebiet der deutschen Litteratur: Ludwig Anzengruber.

Ludwig Anzengruber (1839—1889) schien von der Natur, wenn man so sagen darf, für den wichtigen Platz, den sie ihm bestimmte, mit besonderer Sorgfalt vorbereitet. Alle Elemente hatte die große Künstlerin zusammengefügt, deren es bedurfte, um endlich wieder einen Schriftsteller im großen Stil, einen Vollender so vielfältig sich zeigender Tendenzen, einen Dichter von nationaler Bedeutung hervorzubringen. Anzengruber war Großstädter, wie denn in diesen Jahren gerade die Hauptstädte Wien, München, Stuttgart besonders gesegnet sind mit hervorragenden Namen; „ich bin

Großstädter mit Leib und Seele“, schrieb er selbst einmal, „die ländliche Ruhe ist nichts für mich“. Aber er lebte doch in der Großstadt, die unter allen modernen Metropolen die engste Fühlung mit dem umgebenden Land hat, und er wurde durch die Schicksale seiner Jugend zu den Landleuten in die intimsten Berührungen gebracht. Ein eigentlicher „Bauerndichter“, wie sein vortrefflicher Freund Rosegger, ist er nicht; er mußte sich bei diesem gelegentlich nach Einzelheiten in bäuerischer Tracht und Sprechweise erkundigen; aber eben deshalb gelang ihm ein tieferes Erfassen großer Probleme. Er war, wie Anton Bettelheim in seiner ausgezeichneten Biographie hervorhebt, väterlicherseits ein Nachkomme oberösterreichischer Bauern, mütterlicherseits von Wiener Bürgern, deren Ahnen überdies aus „dem Reich“, wahrscheinlich aus Schwaben, eingewandert waren. Sein Vater, ein kleiner Beamter, war wie Schillers Vater ein dichtender Dilettant, der sich immerhin in einem eigentümlich-historischen Drama („Berthold Schwarz“) zu eigenartigen Konzeptionen erhob. Er war ein Verehrer und Nachahmer Schillers, und sein Sohn, der ihn neben wenigen größeren Dramatikern als seinen Lehrer ansah, hat (wie Gottfried Keller) stets an der Verehrung des volkstümlichsten Dramendichters der Neuzeit festgehalten. Die Mutter, die Anzengruber mehr als irgend einen anderen Menschen geliebt, und der er in der Großmutter im „Vierten Gebot“ ein Denkmal gesetzt hat, war eine tüchtige arbeitsame Frau voll Mutterwitz. So erhielt Anzengruber von der Wiege an die Richtung auf ernste Volkserziehung — und auf Humor; auf das Drama — und auf realistische Beobachtung des Lebens.

Er wurde (29. Nov. 1839) in kleinen Verhältnissen geboren, und doch ward ihm eine hellere Jugend gegönnt, als Friedrich Hebbel oder Otto Ludwig sie erlebten; im Spiel konnte sich der zukünftige Dramaturg „ausleben“, Märchen zu Schauspielen umarbeiten und mit der Köchin als Heroine aufführen. Dann kam freilich nach dem frühen Tode des Vaters die Not. Aber schon war in dem Knaben die Gedankenthätigkeit so weit herangereift, daß ihr Spiel ihn über die schlimmste Bedrängnis hinwegzauberte. Die Revolution machte auf den Achtjährigen schon Eindruck; er wunderte sich, daß die Großen so an der Welt herumbastelten: „ist denn die nicht fix und fertig?“ Und wieder hinderte doch diese frühreife Nachdenklichkeit und ein eifriges Lesen selbst in so gefährlichen

Autoren wie Lucian (in Wielands Übersetzung) nicht „ein Leben voll Sonnenschein, voll stillen Wachstums von innen und außen". Als er dann aus der Schule in ein Geschäft mußte, war es wenigstens ein Buchladen mit einem bequemen „philosophischen Lebemann" als Inhaber. Die schauspielerischen und dramaturgischen Neigungen der Kindheit führen ihn in das Theater der Leopoldstadt, wo Nestroy einen unverlöschlichen Eindruck auf ihn macht. Er wird (1859) selbst Schauspieler und zieht, von seiner Mutter begleitet und in häuslicher Behaglichkeit erhalten, mit kleinen Wandertruppen umher. Dabei dichtet er selbst eifrig, am liebsten grüblerisch-didaktische Betrachtungen, in denen zum Teil noch Schillers Einfluß zu spüren ist; einen satirischen „Mephisto" (1861—1862) mit stark politischer Färbung; Dramen, noch unter dem Pseudonym „L. Gruber". Die Thätigkeit an dem politischen Witzblatt „Kikeriki" gab er auf, als er (1869) nach längerer Engagementslosigkeit ein Amt erhielt: er ward Kanzlist bei der Wiener Polizei und hatte nun beim Ausstellen von Leumundszeugnissen reichlich Gelegenheit, interessante Gaunerphysiognomien zu studieren; sie war für den späteren „Kalendermann" nicht verloren. Aber die Volksstücke, die er ohne Unterbrechung weiter geschrieben hatte, führten plötzlich den kleinen Subalternbeamten mit dem langen roten Bart, mit dem Kneifer auf der kühnen Adlernase und dem bis ans Kinn zugeknöpften Rock in das helle Licht der Berühmtheit. „Der Pfarrer von Kirchfeld" ward (5. November 1870) auf dem Theater an der Wien aufgeführt; der berühmten Schauspielerin Geistinger fiel das Verdienst zu, den großen Dichter zuerst mit würdigem schauspielerischen Ernst wiederzugeben. Der Erfolg war völlig unerwartet. Wohl hatte die Tendenz ihren guten Anteil daran: lag in ganz Deutschland bereits die Kulturkampfstimmung in der Luft, so hatte in Österreich der Streit um das Konkordat, das den Staat von der Kirche abhängig machte, alle liberalen Geister zu erneutem Kampf gegen geistlichen Zwang aufgerufen. Der Kirchenpatron „Finsterberg" konnte trotz seinem symbolischen Namen sowohl auf den Kardinal Schwarzenberg von Prag wie auf den Erzbischof Fürstenberg von Olmütz bezogen werden und brachte somit auch noch den prickelnden Reiz versteckter persönlicher Polemik hinein, obwohl er einfach im Gegensatz zu dem Pfarrer „Hell" gemeint war. Dennoch wird man gewiß nicht behaupten dürfen, daß nur der polemische Gehalt den Erfolg des Stückes bestimmt hätte. Wenn man

es vielfach einem jüngeren, aber bereits bekannten Dichter zuschrieb, nämlich Rosegger, so lag hierin eine berechtigte Anerkennung der volkstümlichen Kunst, der sicheren Anschauung und Zeichnung, des sympathischen Mitlebens mit ihren Figuren, das die beiden Landsleute teilten; sie wurden von ihrer ersten Begegnung an Freunde. Man fühlte es bald auch in weiteren Kreisen, daß eine neue Kraft und Kunst heraufgezogen sei. So deutlich wie der Jubel vor allem in der längst auf neue litterarische Thaten begierigen Jugend Deutschlands, verriet der Widerstand bei den Kritikern der alten Schule diese Empfindung, die fast mehr noch instinktiv als durch das Drama selbst schon genügend begründet war. Der Dichter aber wußte wohl, daß er bald ein größeres Volksstück als den „Pfarrer von Kirchfeld" schreiben würde; schon im nächsten Jahre (1871) war der großartige „Meineidbauer" fertig.

Freilich folgte dann eine Reihe von Mißerfolgen: komische Meisterwerke wie „Der Gewissenswurm" (1875) und „Der Doppelselbstmord" (1875) wurden nicht weniger als die mißlungene „Tochter des Wucherers" (1873) abgelehnt: die Kritiker lobten, aber das Publikum blieb fern. Sein erster großer Roman, „Der Schandfleck" (1876) entzückte Berthold Auerbach; ein feinsinniger Gelehrter und Litteraturfreund im fernsten Norden, der Philosoph Wilhelm Bolin in Helsingfors, ward, durch Anzengrubers Werke erobert, sein hingebendster opferwilligster Freund; der Schillerpreis ward ihm (1878), freilich gemeinschaftlich nicht nur mit Wilbrandt, sondern auch mit Nissel, zuerkannt — aber erst mit dem „Sternsteinhof" (1883—1884) trat in seinen äußern Verhältnissen „langsam, aber stetig ein Umschwung zum Bessern" ein. Das Wiener Stadttheater begann seine Stücke mit Ausdauer und Erfolg zu geben; der Dichter fand als Redakteur des Witzblattes „Figaro" ein gesichertes Einkommen. Er hatte geheiratet, freilich ohne dauerndes Glück, und sich ein eigenes Haus erworben; wie Hamerling und Rosegger hatte auch er damit einen alten Lieblingswunsch erfüllt gesehen. Krankheit, Aufregung, mancherlei Verdruß zog über den tapfern Mann einher, der im Wirtshaus fast so zugeknöpft und schweigsam wie Gottfried Keller saß, und dem die Feder so leicht lief wie die Zunge schwer. Fast plötzlich kam das Ende, schwer und schmerzlich; eh er noch seinen letzten Willen niederschreiben konnte, verschied er (10. Dezember 1889). Der Reichsrat setzte die Sitzung aus, damit sich die Mitglieder zahlreich an der Beerdigung

beteiligen könnten; in Norddeutschland war in den Kreisen der jungen Kritik und Litteratur die Trauer so groß wie in seinem Heimatland. In Berlin war er besonders auch mit dem „Vierten Gebot“ (1878) ein Führer und Vorbild geworden. Als er starb, war der lange Verkannte als der erste Dramatiker des damaligen Deutschland erkannt.

Im Drama ruht Anzengrubers epochemachende Bedeutung. Seine beiden Romane sind Meisterstücke — aber eine neue Zeit bedeuten sie nicht für die deutsche Litteratur. Anders seine Dramen, seine Volksstücke. Mit ihnen hielt endlich der Realismus Einzug auf der Bühne; mit ihnen eroberte die gesunde kräftige Anschauung der Wirklichkeit „die oft entweihte Scene“. Wo sich zu oft hochtrabendes Phrasengeklirr und platter Naturalismus in die Herrschaft geteilt hatten, da nahm endlich gleichberechtigt neben dem ernsten Drama hohen Stils das ernste Drama von realistischer Haltung, neben dem klassischen Lustspiel der Grillparzer und Kleist die Fortbildung der uralten volkstümlichen Komödie Platz.

Wir meinen nicht, daß es erst seit Anzengruber wieder ein „deutsches Drama“ gebe, wie übertreibende Lobpreisung wohl behauptet hat. Deutsch ist sicherlich auch das Drama Lessings, Goethes, Schillers, Kleists, Grillparzers — deutsch nicht nur in der Art der Charakterschilderung, sondern auch in der eigenartigen Umgestaltung fremder klassischer Formen. Die Anpassung antiker und romanischer Vorbilder an die Bedürfnisse eines hochgebildeten deutschen Publikums entsprach dem Wesen unserer Nation, wie sie ihrem Bildungsgang entsprach. Nur das war ein Irrtum, daß man glaubte, mit diesem Drama von strenger Formgebung, von vornehmer Haltung, von gewissermaßen philosophischen Voraussetzungen alles zu besitzen, was die Bühne dem Volk bieten könnte. Was der „Tell“, was sogar auch der „Faust“ dem Volk selbst geworden sind, wird niemand unterschätzen wollen; aber daneben blieben allzu lange noch andere Ansprüche unbefriedigt. Oder vielmehr: sie wurden mit elenden Surrogaten befriedigt. Immer wieder erinnern wir an jene übertreibenden, im Kern aber doch nicht ganz unberechtigten Worte A. W. Schlegels über die zweierlei Litteratur in Deutschland. Goethe und Schiller mußten immer breiten Kreisen unverständlich, mindestens doch nicht ihrem ganzen Wert nach faßbar bleiben. Diese Kreise wollten eine Bühne, in der Figuren aus ihrer Mitte, aber doch zu typischer Geltung gesteigert, ihr eigenes Leben ihnen

zeigten in der übersichtlichen Form einer zweckmäßig geordneten Handlung. Diesem Verlangen hatte die Antike mit der Komödie, das französische Theater mit seinen Sittenstücken genügt. Wir aber hatten statt Aristophanes — Kotzebue und selbst statt Augier und Dumas nur Gutzkow.

Ein gesunder Ansatz zu einem in jenem eigentlicheren Sinne „volkstümlichen“ Drama lag in den besseren Lokalstücken. Der geistreiche Hettner druckte schon mitten in der Zeit, da die Entfremdung zwischen Volk und Bühnenschriftstellern am größten war (1852), in seinem Büchlein über das moderne Drama Gottfried Kellers Zuschrift ab, in der der große Bewunderer Schillers Vorboten einer neuen Komödie erblickte — in den Berliner Possen. Es seien hier bereits, meinte er, eine Menge traditioneller Bühnengewohnheiten in den Motiven und Situationen und Charakteren, es fehle nur die Hand, welche sie reinige und durch geniale Verwendung den großen Bühnen aufzwinge. Und dann fährt Keller fort: „Und was das Beste und Herrlichste ist — das Volk, die Zeit haben sich diese Gattung selbst geschaffen nach ihrem Bedürfnisse, sie ist kein Produkt litterarhistorischer Experimente wie etwa die gelehrte Aufwärmung des Aristophanes“. „Vorzüglich zwei wichtige Momente sind in der gegenwärtigen Beschaffenheit dieser Possen hervorragend. Das eine ist die größere Willkür in der Ökonomie. Das andere ist die Verbindung der Musik mit der Dichtung in den Couplets.“

Diese Worte Gottfried Kellers klingen wie eine Prophezeiung auf das Volksstück Anzengrubers. Das Wesentliche heben sie klar heraus: das Urwüchsige in der Technik, die Verbindung mit der Musik, die volkstümliche Grundlage. Dieser scharfe Blick ist um so mehr zu bewundern, als Keller und Hettner in der Berliner Lokalposse doch nur einen ziemlich entarteten Abkömmling des echten Volksstücks kennen lernten.

Aber freilich besaßen all die leichteren oder ernsteren Volksstücke der süd- und mitteldeutschen Bühnen und Hamburgs ein so specifisch lokales Gepräge, daß sich ihnen eine weitere Wirksamkeit von selbst verbot. Das Wiener Lokalstück aber besaß durch die unvergleichliche Rassenmischung der buntesten aller Großstädte von vornherein eine größere Allgemeinheit: die Typen des altwiener Patriziers, des „Früchtls“ und Parvenus aus der Stadt waren von alters her mit bäurischen und zum Teil außerdeutschen Typen gemischt. Ferner aber hatte dem Wiener Lokalstück die Tradition

etwas Opernhaftes, Romantisches mitgegeben. Wo sonst die alte volkstümliche, schon in der antiken Komödie unvermeidliche Verbindung mit der Musik zu der Einlage musikalisch dürftiger Couplets herabgesunken war, da besaßen Raimund und sogar Nestroy noch eine lebendige Empfindung von der idealisierenden Kraft musikalischer Beigaben. Auch das durfte Anzengruber erben. Die große Katastrophe im „Meineidbauer" hat nicht bloß Gewitter, Sturm, Donner und Blitz, dunkle vorbeiziehende Gestalten im Hintergrund, sondern auch direkte Musikbegleitung: ein Furioso als der Vater auf den Sohn schießt, ein Tremolo, als dieser von der Brücke stürzt, zum Schluß eine kurze Melodie in „düsterer Gebetform". Auch hier, wie bei Richard Wagner, eine Tendenz auf das „Gesamtkunstwerk": der „Freischütz" mit der Wolfsschlucht hat so gut wie Geßlers Tod mit dem Gesang der Barmherzigen Brüder unter den Vorfahren des neuen Volksstückes gestanden.

Denn was hülfe all dies Anknüpfen an gute und weniger gute Tradition, wenn Anzengrubers Drama nicht trotz alledem etwas Neues wäre? Er hat sich mit der ganzen tapfer zugreifenden Energie des rechten Volksdichters alle Vorarbeiten zu nutze gemacht. Er kennt keine falsche Vornehmheit. Er braucht, wie Bettelheim hervorhebt, grobe Mittel für den Massengeschmack, so sicher wie die feinsten psychologischen Abgründe der Menschennatur aufdeckende und erhellende Züge. Dazu hatte er auch keine theoretischen Betrachtungen nötig: diese Effekte gefielen ihm selbst; eine gewisse Brutalität der Wirkung verschmäht er so wenig wie zuweilen Schiller. Er vergriff sich viel eher, wenn er fein sein wollte. „Die meisten seiner Weltkinder und „Aristokraten", sagt derselbe durchaus wohlwollende Beobachter, „sprechen wie Vorstädter, die sich Gewalt anthun, um gespreizt und unsicher ‚hochdeutsch' zu reden: mitunter geradezu in dem überschraubten, modernen Ton des Lokalromans." Aber wo er die Sprache des Volkes redet, da vergreift er sich nie — da ist er ein Neuerer, der die alte Technik vollkommen beherrscht und ihr neuen Geist einflößt.

Als Dichter kann sich Anzengruber mit dem größten seiner Vorgänger, mit Raimund, nicht messen. Die wunderbare Gabe märchenhafter Erfindung, der Reiz des lyrischen Ausdrucks, der poetische Ausklang ist ihm versagt. Aber wenn er die Feen und die Zauberer und die Genien nicht kennt, so kennt er dafür um so genauer die Menschen. Die psychologische Vertiefung hat erst

Anzengruber in das Volksstück gebracht. Ansätze wieder zeigte das alte Lokalstück in mancher feinen Einzelstudie des genialen Bruder Liederlich („Der Datterich") oder anderer, in uralter Tradition von der Farce des „Maître Pathelin" im Mittelalter her vorbereiteter Typen. Jede Figur mit voller Lebenswahrheit auszustatten, alle bequemen Hilfsmittel konventioneller Zeichnung herauszuwerfen, alle „öden Stellen" mit Wahrheit zu überdecken — das hat von allen Meistern des Volksstücks nur Ludwig Anzengruber verstanden.

Dazu das andere, das doch erst in zweiter Linie steht: die energische Hinwendung zu Zeitproblemen. Sie kann zu weit gehen: der „Pfarrer von Kirchfeld" hat mehr vom „Uriel Acosta", als wir heut noch vertragen; und selbst das meisterliche „Vierte Gebot" trägt die zeitgemäße Diskussion über das Recht der Eltern zu unverarbeitet auf die Bühne. Aber wo sie als lebendiger Pulsschlag das ganze Stück durchdringt, wie in der in jedem Sinne aristophanischen Komödie von den „Kreuzelschreibern", da sind wahrlich alle „gelehrten Aufwärmungen des Aristophanes" bei Platen und Prutz unendlich übertroffen.

Im Lustspiel wurzelt durchaus Anzengrubers dramatische Begabung, oder vielmehr in der Komödie von uralt-volkstümlichem Gepräge. Auf der vollen, mitfühlenden Freude an der Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere beruht alle echte Komödie, beruhen Anzengrubers Meisterwerke: „Die Kreuzelschreiber" (1872), „Der Gewissenswurm" (1875), „Der Doppelselbstmord" (1875), „Das Jungferngift" (1878). In der glänzenden politisch-unpolitischen Komödie von den Kreuzelschreibern siegt die Menschenliebe und der gesunde Menschenverstand des Ärmsten und Verachtetsten im Dorfe, des Steinklopferhans, über den schwachherzigen Trotz der Männer und die herrschsüchtige Bigotterie der Frauen. In diesem stärksten unter Anzengrubers Volksstücken lebt etwas von der souveränen Ironie Fontanes; und damit wirkt er stärker als mit dem Pathos des antiklerikalen „Pfarrers von Kirchfeld". Plötzlich, scheinbar wider den Willen des Dichters, bricht doch auch hier die Tendenz durch, wenn der Gelbhofbauer, von seinem hübschen Frauchen durch die geistliche Agitation getrennt, wütend ausruft: „Ich möchte doch wissen, wie s' dazu kämen, daß sie sich zwischen Mann und Weib einmischen!" Auch fehlt die Tragik des politisch-religiösen Kampfes nicht: sie ist durch die erschütternde Episode des alten Brenninger fast zu stark vertreten. Aber ein gutmütiges

Vertrauen auf die Kraft der natürlichen und eben deshalb auch berechtigten Bedürfnisse und Ansprüche des Menschen läßt den überlegenen Humor Herr werden über diese tragischen Ansätze. — Auch im „Gewissenswurm" ist Anzengruber Anwalt des natürlichen Mutterwitzes gegen die Ansprüche eines unversöhnlichen Puritanismus. Ein reicher Bauer hat eine Jugendsünde auf dem Gewissen; erbschleicherisch benutzt sie sein Schwager, der Dusterer, um den gealterten Mann fortwährend zu ängstigen und unter sein Joch zu zwingen. Als der weichherzige Grillhofer sich aber endlich aufmacht, um sein armes Opfer aufzusuchen, trifft er statt des erwarteten blassen Weibes einen rechten Drachen von herrschsüchtiger Bäuerin, die ihn auf einmal aus der Angst in gesunde Aussöhnung mit dem Leben jagt. Es ist eine prachtvolle Scene; und würdig steht ihr die zur Seite, in der der bäurische Tartüff, den die Bauern durchprügeln wollen, ihnen „a Dispens vom Konsistori" vorzeigt: „Manna, ich därf' net g'haut wer'n!"

Aber der eigentliche Triumph gesund-natürlicher und eben deshalb auch volkstümlicher Auffassung ist der wundervolle „Doppelselbstmord". Zwei Bauern leben in unbegründeter Feindschaft. Auf ihr Verhalten paßt so recht das ständige Urteil des einen, des Armen, über alle Dinge: „is a Dummheit"; aber diese Dummheit droht das Lebensglück ihrer Kinder zu vernichten. Die lieben sich treu und passen zu einander und verloben sich, wie die Braut mit der ganzen bedenklichen Sittsamkeit eines frommen Jüngferleins feierlich versichert: „alles anderne für spoter'm heilig'n Eh'stand überlassen". Da nun aber weder der großartige reiche Sentner noch der verärgerte arme Hauderer ihr Bündnis wollen, so nehmen sie sich resolut ihr Recht und „gehn, sich selbst auf ewig zu verbinden". Die Väter in ihrem schlechten Gewissen suchen angstvoll die vermeintlichen Selbstmörder — und wieder wird die pathetische Erwartung köstlich enttäuscht, indem sie das junge Paar auf der Alm treffen, wo beide jauchzend ihre heimliche Hochzeit gefeiert haben.

Nicht ganz auf der Höhe dieser drei Prachtstücke steht das „Jungferngift", die bäuerliche Erneuerung eines alten, schon in dem italienischen Theater der Renaissancezeit behandelten Schwankmotivs: ein dummer Freier, dem sein Reichtum gute Aussichten schafft, wird abgeschreckt, indem man ihm einredet, seine Braut sei mit einem Fluch belastet, der den ersten, dem sie bräutlich naht,

tötet. Aber der Übermut, den das bedenkliche Motiv fordert — es liegt wieder in der echten alten Komödientradition, daß Anzengrubers Lustspiele sich gern dicht an den Grenzen bedenklich erotischer Komik halten — ist hier allzu gewaltsam. Daß der Dichter es wagt, eine an Halbblindheit streifende Kurzsichtigkeit komisch zu behandeln, entspricht dem brutalen Humor der volkstümlichen Schwänke; aber neben diesem tollen Büchernarren mit dem grotesken Namen „Professor Foliantenwälzer“ stehen so fein und sicher gezeichnete Figuren voll realistischer Lebenswahrheit, daß der wie ein Ungeheuer über die Bühne gehetzte Narr gerade durch den stillosen Kontrast unerträglich wird. Dagegen ist freilich das dramaturgische Faktotum, der arme und schlaue Kerl, der alles ins Geleis bringen muß, was die hochmütigen Reichen anrichten, echtester Anzengruber, und mit seinem trockenen Witz öffnet er ein unerschöpfliches Füllhorn prächtigsten Humors.

All diese Lustspiele vereinigen mit rein schwankhaften Elementen ernste Situationen und tiefsinnige Probleme. Das wuchs bei Anzengruber nicht aus theoretischem Behagen an der zweifelhaften Form der „Tragikomödie“ hervor, die als eigene Gattung immer bei Doktrinären mehr als bei schaffenden Dichtern beliebt war. Diese Stücke sind denn auch durchaus nicht so zu titulieren, es sind einfach Komödien, in denen der ernste Untergrund jeder gefesteten Heiterkeit zuweilen sichtbar wird, wie in Lessings „Minna von Barnhelm“ oder gar in Shakespeares hohen Lustspielen. Aber jene von uns schon angezogene tragische Episode der „Kreuzelschreiber“ zeigt doch, wie aus der hellen Lebensfreudigkeit des Schilderers der Ernst und die Trauer herauswachsen konnte. Gerade als ein Mittel, das specifische Gewicht des Schwankes zu erhöhen, ist die ernste Episode unentbehrlich; nur muß sie organisch aus der Widerspiegelung des Lebens und der Natur des Dichters hervorgehen, nicht von außen hineingelegt sein, wie etwa die unerträglichen sentimentalen Scenen in Blumenthals und seinesgleichen Possen.

„Der Pfarrer von Kirchfeld“ kann es nicht verleugnen, daß er von einem Meister der Komödie geschrieben ist. Das ist noch das Wenigste, daß stillos possenhafte Wendungen gerade in die ernsten Momente hineinschneien, wie wenn etwa der servile Schulmeister zu dem hochmögenden Grafen sagt: „wenn Sie einen gnädigen Blick über derer hochwohlgeborene Achsel zu werfen ge-

ruhten . ." Gar die lustigen Schelmlieder der Anna würden der Tragödie keinen Schaden thun, noch weniger die prächtige komische Alte Brigitte. Aber das ist das Schlimme, daß die Katastrophe auf eine Intrige gebaut ist, die nur einen Schwank tragen könnte. Altweiberklatsch wird das Schicksal des Pfarrers, nicht eine innere Notwendigkeit. Auch der Pfarrer selbst ist der Heros nicht, als den ihn doch der Dichter nimmt; er hat kein Recht, am Schluß sich mit Luther auf dem Wege nach Worms zu vergleichen: er ist nur, wie er früher sagte, „ein schwacher, aber ehrlicher Mann, der sich selbst aus dem Wege geht". Den zerrissenen Helden der neueren Liebestragödien, einem Johannes Vockerat etwa (in Hauptmanns „Einsamen Menschen") steht er näher als dem Heros, dem er gleichen soll: hätte der Zufall ihm kein Annerl und keinen Wurzelsepp in den Weg gelegt, so hätte er aus allen Fährlichkeiten glücklich gerettet werden mögen wie die ehrlichen, aber schwachen Märtyrer der „Kreuzelschreiber".

Aber nun in dem „Meineidbauer" (1871) — welch ungeheurer Fortschritt! Hier entwickelt sich die ganze furchtbare Katastrophe folgerecht aus der Sünde des meineidigen Betrügers, wie diese aus seinem Charakter; und der milde Abschluß, der an der Leiche des Verbrechers den unschuldigen Sohn die That sühnen läßt, hat deshalb nichts Gewaltsames, weil dieser Sohn von Anfang an in unversöhnlichem Kampf mit dem Vater stand. Dennoch hat die Technik auch hier noch Spuren ihres Ursprungs aufzuweisen. Anzengruber nimmt es mit dem Zusammenbringen der Figuren etwas leicht und spottet wohl gutmütig selbst darüber, wenn er die Mutter Lies' ausrufen läßt: „Hätt's nie denkt, was heut alles unter mein' Dach z'sammkäm'!" Gehen wir aber tiefer, so finden wir nicht bloß in dieser „loseren Ökonomie" die Art des alten schwankhaften Lokalstücks, sondern recht von Grund aus ist diese Tragödie dem volkstümlichen Schwank verwandt. Hans Sachs hätte sie benannt: „Wie der Teufel einen meineidigen Bauern prellt." Denn darin liegt die tragische Ironie, daß der fromme Mann, dem äußerlich alles zum Segen gerät, nun „ein Mann, den Gott lieb hat" zu sein glaubt, und daß dieser Selbstbetrug ihn immer tiefer in die Sünde stößt. Auf seinen Sohn schießt er, damit der sein Geheimnis nicht verrate; und da der Mitwisser von der Brücke stürzt, da dankt der Meineidbauer Gott für die Rettung: „Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein. (Kniet an der Marterſäule nieder.)

Ich hab's ja eh'nder g'wußt, du würd'st mich nich verlassen in derer Not!" Es ist aber nicht Gott, sondern der Teufel ist es, der ihn auf Erden beschenkt, um seine Seele desto sicherer zu gewinnen, und der ihm dann zuletzt — durch den Mund der alten Muhme — verkündet: „Ich hab' dir's wohl sein lassen, damit'st dich nur noch mehr verblendst, 's Schlechteste is dir verwilligt word'n, weil ich woll'n hab', daß d' dich auch im Gebet versündigst . ." Wir besitzen nicht viel Charaktere in unserer dramatischen Litteratur, die an psychologischer Tiefe, an Rundheit, an sicherer Gegenwart diesem Meineidbauer gleich kämen. Alle technischen Schwächen, wie seine überlange Beichte, die Farblosigkeit des braven Sohnes, die endlosen Erzählungen in der Exposition, die gelegentlich zu absichtlich melodramatischen Effekte verschwinden wie leichte Federchen vor der Gewalt dieser Figur.

Ist der „Meineidbauer", der seine Gewissensbedenken mit sophistischem Selbstbetrug übertüncht, gewissermaßen das tragische Gegenstück zu dem von übertreibenden Gewissensbissen geplagten Held des „Gewissenswurms", so ist das „Vierte Gebot" (1878) das tiefernste Gegenüber zu dem übermütigen „Doppelselbstmord". Wiederholt hat der geborene Wiener sich mit der liebevoll gegenständlichen Schilderung heimatlicher Sittenzustände beschäftigt („Alte Wiener" 1878; „Aus'm gewohnten Gleis" 1879; „Heimg'funden", ein gemütvolles Weihnachtsstück, 1887). Er liebte seine Wiener, wie Saar und Ada Christen und sogar der mürrische Grillparzer sie liebten; aber er, der sich aus Zweifeln und Bedrängnis zum Optimismus durchgerungen hatte, kannte auch die Gefahr des Wienerischen Optimismus, der von Zweifeln und Bedrängnis gar nichts erst wissen will. In einer Zeit, in der es vor allem galt, stark zu sein, sah er seine Landsleute sich nur zu gern in behäbiger Schwäche gefallen. Die Alten machte er dafür verantwortlich, daß die Jungen ins Unglück gerieten. Sie haben nicht mehr die Kraft, dem verderblich nachgiebigen Eigensinn der verblendeten Eltern ein inneres Gegengewicht zu bieten, wie die fröhlichen Kinder Sentners und Hauderers der trotzigen Verbohrtheit ihrer Väter. Eine Erlösung von den verweichlichenden Eltern wäre ihre Pflicht; aber ihnen ist es so behaglich im weichen Nest. So wird das „Vierte Gebot" ihnen zum Unheil. Tapfer wie gegen die Karikatur echter Frömmigkeit tritt der Dichter gegen das Zerrbild der Eltern- und Kindesliebe auf. Man durfte dies fast überstreng moralisierende

Stück wahrlich nicht, wie oberflächliche Beurteilung dennoch that, als eine Aufforderung zur Empörung der Kinder gegen die Eltern auffassen. Ein in liederlichem Wohlleben dahinvegetierendes Bürgerpaar, der Vater Säufer, die Mutter Kupplerin, stößt Sohn und Tochter ins Verderben und weiß alle Mahnung der braven, starken, gut altbürgerlichen Großmutter zu vereiteln. Es ist die Tragödie des schlimmen Elternhauses; aber den Kindern bleibt die Verantwortung nicht dafür geschenkt, daß sie sich von dem Fluch nicht zu lösen wußten. Die Gelegenheit bot sich dar, dem Sohne vor allem, dem der Militärdienst eine wohlthätig abhärtende Schule werden konnte. Aber immer rücken wieder die verblendeten Schalanterleute an und holen ihren Martin in die Bahn der Selbstverwahrlosung zurück. Da mag er wohl, als er seine Schuld mit dem Tode zahlen muß, verbittert sagen: „Wenn du in der Schul' den Kindern lernst: Ehret Vater und Mutter, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' danach sein sollen!“ Den Eltern predigt hier der Dichter, nicht den Kindern; oder doch vor allem den Eltern. Die Verantwortlichkeit, die sie an der Seele ihrer Kinder tragen, schärft er leichtsinnigen und gewissenlosen Eltern ein; und dies wäre ein unmoralisches Stück?

Viel mehr als vom moralischen Gesichtspunkt ist vom ästhetischen einzuwenden. Die große Figurenzahl kommt dem Stück nicht zu statten; die städtische Atmosphäre wirkt auf die Reden ungünstig ein; vor allem: der Musterknabe, der Feldwebel Frey, ist unleidlich wie alle Musterknaben pädagogischer Dramen und Romane. Und dann: so sicher auch bis vor die Katastrophe die Handlung geleitet ist, so ist diese selbst doch schließlich überstürzt. Daß der Sohn den Feldwebel, in dem er die leibhafte Mahnung zur Ordnung und Zucht haßt, erschießt, weil sich dieser hinreißen läßt, Vater und Mutter vor dem Sohn zu beschimpfen, das giebt dem Verbrechen des lockeren Gesellen einen mißklingenden Oberton von Märtyrertum. Und ist es wahrscheinlich, daß dieser Genüßling, der die Eltern nur „ehrt“, wo es ihm in den Kram paßt, der sonst den Vater anschreit und sogar thätlich bedroht, gerade hierdurch sich zu dem Äußersten reizen läßt, nachdem er so viel eingesteckt hat, was ihn persönlich viel mehr erregen mußte?

Auch das letzte Drama Anzengrubers, „Der Fleck auf der Ehr'“ (1889), steht nicht auf der Höhe seiner besten Schöpfungen. Es ist (wie „Stahl und Stein“ 1887, die Dramatisierung der er-

schütternden Erzählung „Der Einsam“) eine dramatisierte Geschichte, und schon dies Umbauen, dies zweimalige Ausnutzen einer Erfindung bewies wohl sinkende Kraft. Eine ganz auf tragischen Ausgang angelegte Fabel (die auch in der Novelle tragisch schloß) wird durch rechtzeitigen Todesfall und sentimentale Verkündigung versöhnend umgebogen. Wie dem Optimisten der Kampfjahre der tragische Schluß des „Pfarrers von Kirchfeld“, so mißlang jetzt dem durch traurige Erlebnisse verbitterten, müden Mann die Auflösung des Konflikts. Das Spiel der wechselnden Seelenregungen aber in den Hauptfiguren und ihrer nächsten Umgebung verrät noch den alten Meister.

Durch die Vernachlässigung der Nebengestalten stellt sich dies Schauspiel nahe zu einer Gruppe kraftvoller dramatischer Charakterstudien: „Der ledige Hof“ (1877), „Die Trutzige“ (1878). Sie sind fast ganz auf die Zeichnung einer Figur angelegt und setzen in der Vertiefung eines widerspruchsvoll erscheinenden und im Grunde doch fest geschlossenen Frauencharakters die alte specifisch germanische Tradition fort, die die Gegenbilder Cordelia (im „Lear“) und Käthchen (in der „Bezähmten Widerspenstigen“) geschaffen hat.

Charakterstudien bilden die Grundlage auch seiner Erzählungen. Dem scharfsinnigen Beobachter entging nicht leicht ein eigenartiger Typus, vor allem innerhalb der ihm so vertrauten bäurischen Welt. Wie stehen sie in seinen Dramen da, diese Großbauern, diese Pfarrer diese Dorfphilosophen, Mägde, Knechte — auf der Basis gewisser fester Grundzüge so individuell wie Fontanes zahlreiche Offiziere und Pastoren. Aber besondere Prachtstücke verlangen noch außerhalb der allgemeineren Verwendung eine Beschreibung für sich. Die erhalten sie in den „Dorfgängen“ (1879) und den Kalendergeschichten. Ein leiser Einfluß Auerbachs ist zumal in letzteren nicht abzustreiten; hauptsächlich aber wirkt auch hier die uralte volkstümliche Tradition nach. So prächtige Schwänke wie der vom „gottüberlegenen Jakob“ oder „wenn einer es zu schlau macht“ setzen die mittelalterliche Anekdote mit ihrer auch das Heiligste nicht verschonenden übermütigen Heiterkeit und ihrer naiv-sicheren Technik fort. Schwere, ergreifende Geschichten freilich, wie das pessimistische „Gott verloren“, wie die Kriminalnovelle „Wissen macht — Herzweh“ oder der „Einsam“ mit seiner gegen klerikal-polizeiliche Bevormundung gerichteten Tendenz sind modern; erwachsen sind sie dennoch aus der alten Wurzel der volkstümlichen Abenteuer-

erzählung. Die schönste Blüte treibt diese Kunst der Beobachtung und Darstellung in ein paar typischen Porträts von milder Ironie. Am höchsten steht wohl der unvergleichliche „Sinnierer“, der fast wie eine Parodie auf die philosophierenden Bauern bei Auerbach und bei Anzengruber wirkt: der dumme Kerl, der durch alberne Fragen sein Lebensglück verscherzt und doch, von aller Welt gehänselt, in dem stillen Gefühl seiner nachdenklichen Überlegenheit eine unzerstörbare Quelle der Befriedigung besitzt. Psychologisch noch meisterhafter ist der „Mann, den Gott liebt“, der unsaubere höckrige Alte mit Gebetbuch und Rosenkranz als steten Begleitern, herzlos, unsittlich, niedrig denkend, aber von stetem Glück gesegnet — ein bitteres Gegenstück zu den Idealbildern frommer Bauern in klerikalen Schriften. — Die Märchen vermag ich nicht so hoch einzuschätzen, kurze schwankartige wie „Moorhofers Traum“ ausgenommen; sie haben etwas Künstliches, Gesuchtes, womit man gerade den als ihren Erzähler auftretenden Steinklopferhans ungern in Verbindung gebracht sieht.

Aus solchen Einzelgeschichten von sonderbaren Erlebnissen und merkwürdigen Menschen ist überall in der Weltlitteratur der Roman hervorgewachsen, und auch bei Anzengruber wiederholt sich, wie bei Gottfried Keller, diese typische Entwickelung. Wir verdanken ihr zwei Meisterwerke. „Der Schandfleck“, zuerst (1876) mit unglücklichem Übergang ins großstädtische Gebiet, dann (1884), durch das Verdienst des ratenden und helfenden Bolin als reiner Dorfroman geschrieben, ist eine Geschichte mit glänzender Exposition und mächtig fortschreitender Handlung, die dennoch, etwa wie das „Vierte Gebot“, unter der zu stark betonten pädagogisch-epigrammatischen Tendenz leidet. Der „Schandfleck“, das uneheliche Kind des armen Vaters, wird zum Segen für den, der nur vor dem Gesetz ihr Vater ist, denn er hat die Tochter durch Liebe und Güte wirklich zu seinem Kinde gemacht, wie Nathan die Recha; ihr Bruder aber, der legitimierte Sohn des reichen Müllers, der sich des Kindes erst auf dem Totenbett erinnerte, geht in Verzweiflung und Elend unter. Bis dicht an die Grenze des Incests wird die Fabel geführt, und grausig ist auch die Schilderung des furchtbaren Gewaltmenschen, des Leutenberger Urban; mit diesem Berserker hat der verlorene Florian einen entsetzlichen Kampf auszufechten, in dem er fällt, aber nicht ohne vorher den Landschaden getötet zu haben. Es ist eine Schilderung, die an die stärksten Leistungen von Gott-

helf erinnert, wogegen der König Lear auf dem Dorfe, der alte Reindorfer, den seine rechten Kinder mißhandeln und den nur der „Schandfleck“ liebt und rettet, freilich weder an Shakespeare noch an Turgenjew gehalten werden darf. Prächtig ist die hier wie im „Sternsteinhof“ ganz in Handlung aufgelöste Beschreibung eines großen Musterbauernhofs von fast homerischen Dimensionen; auch die Freude, die Anzengruber hier wie öfter (so im „Jungferngift“) an der Schilderung eines reichen, ländlichen Besitztums hat, ist echt volkstümlich und bei ihm noch naiver als bei Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Berthold Auerbach.

Der „Sternsteinhof“ (1883—1884) ist eigentlich nur eine zum Roman ausgewachsene Charakterstudie; aber was ist der „Don Quijote“ anders? Kühn spielt der Dichter auch hier mit den landläufigen Anschauungen von gut und schlecht, in der realistischen Umwertung der Werte ein praktischer Vorläufer Nietzsches. Ein armes, aber bildschönes Mädchen hat den reichsten und bestgehaltenen Bauernhof der ganzen Gegend erblickt; seitdem kennt sie nur ein Ziel: dort Herrin werden. Rücksichtslos verfolgt sie ihren Weg; die Moral, das Herz spielen ihr niemals einen Streich. Und so wird sie die Bäuerin auf dem gesegneten Sternsteinhof. Nun aber ist in ihr keine Spur mehr von der koketten Bettlerin; ganz ist sie hereingewachsen in ihr selbstbereitetes Los, und der alte Bauer selbst, ihr Schwiegervater, der erst den Eindringling haßte, muß ihr Verbündeter werden, um den Glanz des Hofes zu behaupten. Der Charakter der Heldin würde allein genügen, um Anzengruber in die Reihe unserer größten Psychologen zu stellen: so wahr ist er, so überzeugend, von jeder Konvention frei, und in all der rücksichtslosen Eigensucht steht diese Helena des Dorfes in wahrhaft homerischer Größe vor uns, eine Gestalt, die den Leser zu sich hinüberzwingt, wie den alten Bauer in der Geschichte. Der Stil, der im „Schandfleck“ noch Ungleichheiten aufwies und öde Stellen mit mühsam nachflickendem Bericht, ist jetzt ganz durchtränkt von epischer Sicherheit und Schlichtheit. Dies haben wir — aber wir lesen die „Martinsklause“ von Ludwig Ganghofer und lassen sie die sechste Auflage erreichen, wie wir seinen „Herrgottsschnitzer von Ammergau“ (1880), diese Parodie der Volksstücke Anzengrubers mit seinen groben Effekten, seiner hohlen Psychologie, seinen konventionellen Typen bejubeln und uns von jedem „bäurischen Wandertheater“ vorspielen lassen!

Ein echter Volksdichter — daß er das war, macht Anzengrubers Größe aus. Kein zweiter Dichter unseres Jahrhunderts hat wie er die breite, alte, echte Tradition volkstümlicher Erzählungs- und Bühnenkunst zu erneuen gewußt. Seine großartige Einfachheit bei verblüffendem Reichtum der Erfindung — in dem einzig Gottfried Keller ihn übertrifft — seine tiefe Psychologie bei ungezwungener, oft selbst allzu lockerer Technik, seine erzieherische Tendenz, die ihn nie zu Tendenzlügen verleitet, und sein rücksichtsloser Realismus, der ein warmes Mitfühlen mit den Gestalten nirgends ausschließt — all dies verdankt er der liebevollen Hingabe an die volkstümliche Art. Verdankt er ihr — und doch zugleich auch nur sich selbst, seiner unvergleichlichen Begabung, das Älteste zu erneuen, zum ganz Modernen zu machen. Realist war er gewiß, und war es bewußt; aber nicht aus der Theorie heraus, sondern aus dem praktisch-empirischen Sinne des Mannes aus dem Volke. Nichts schrieb er, was er nicht erfahren hatte, im Leben, am Leben. Und so ward der Polizeikanzlist, dem so viele unaufgeführte Stücke im Schubfach moderten, der Reformator der deutschen Bühne und einer der stärksten Erneuerer des Romans der Lebensbeobachtung.

Glücklicher in dem Wege zum Erfolg war der Mann, dessen Name mit dem seinen in unzertrennlicher Verbindung steht, fast wie Schillers neben Goethes Namen: Peter Rosegger (geb. in Krieglach in Steiermark 31. Juli 1843). Ein Glückskind ist er überhaupt, wenn er's auch nicht immer wahr haben will. Der Bauernjunge aus der Steiermark, eines kindlich frommen Mannes und einer von einfacher Poesie erfüllten Mutter Sohn, kam fast nur zufällig zu dem ersten Unterricht, den ein von seinem Pfarrer als zu freisinnig verjagter Schullehrer ihm erteilte. Er las dann eifrig, was ihm in die Hände kam, während er als Schneidergesell in Bauernhäusern arbeitete. Unreife Produkte seiner Muse schickte er dem liberalen Redakteur Adalbert Svoboda in Graz zu; dieser geist- und kenntnisreiche Mann entdeckte (1865) sofort in der „schlichten, ergreifenden Art des Erzählens, dem leidenschaftlichen Ton der Gedichte eine kräftige, dichterische Begabung“. Ihm verdanken wir, daß dem jungen Talent überflüssige Irr- und Umwege erspart blieben. In der Handelsakademie in Graz durfte er sich in freundlich zugestandener Ausnahmestellung ausbilden; und sobald er sie verließ, trat er mit seinem ersten Buch, einer Sammlung von Dialektgedichten („Zither und Hackbrett“ 1869) den Besitz jener

Popularität an, die ihm seitdem treu blieb. Es giebt in Deutschland vielleicht keinen Autor, der eine so mit dem ganzen Herzen an ihm hängende Gemeinde besäße wie Rosegger. Sein fünfzigster Geburtstag ward für seine engere Heimat, die schöne Steiermark, fast ein Nationalfesttag; man schenkte ihm ein Haus in Graz, „ein schlichtes Dichterheim mit rebenumsponnenem Giebel, dort wo der reichgeschmückte Saum der Stadt die Wiesen und Wälder der grünen Mark berührt"; „wochenlang brachte jeder Tag neue Kundgebungen".

Zweierlei trifft zusammen, um Rosegger seine eigenartige Bedeutung zu geben: er ist ein merkwürdiger Didaktiker, er ist ein unvergleichlicher Erzähler.

Nicht in den Dialektdichtungen ist seine Bedeutung zu suchen. Auch die besten („Stoansteirisch" 1885) bleiben hinter der liebenswürdigen Grazie Stielers, der Kraft des alten Kobell, der Originalität Stelzhamers zurück; der Inhalt drückt überall die Gebinde entzwei wie ein aufquellender Packen die leichten Weidenstäbe eines Korbes. Wo er sich an die volkstümliche Art eng anschloß, konnte ihm wohl einmal ein hübscher Fund glücken, wie jenes berühmte „Darf i's Diandl lieben?" Henschels Zeichnung und vor allem Koschats Komposition haben das nette Gedichtchen, das selbst Anzengruber in seinen „Pfarrer von Kirchfeld" einlegte, beinahe so populär gemacht, wie Neßlers Weise Scheffels „Behüt' dich Gott, es wär' so schön gewesen — behüt' dich Gott, es hat nicht sollen sein". Aber schließlich ist es doch auch hier der anmutend vorgebrachte, gesunde Gedanke, an dem wir uns freuen; an den Gstanzln ist nicht viel. Und seine hochdeutschen Gedichte — Anzengruber schrieb ihm einmal: „Ich weiß, Sie sind selig, wenn man Ihnen ein hochdeutsches Gedicht lobt". Rosegger wäre darüber wahrscheinlich nicht so glücklich, wenn man es öfter thun könnte!

Aber der Didaktiker! Hier können wir wieder einmal sehen, wie unmöglich es ist, die didaktische Poesie unbedingt zu verbieten: wo die Lehrhaftigkeit, wo das Bedürfnis, selbsteroberte Anschauungen zu vertreiben, zur Leidenschaft wird, da wirkt sie poetisch wie die eine Seele ganz erfüllende politische Tendenz. Rosegger nun ist eine im höchsten Grade nervöse Natur. Nervös ist vor allem auch die Art seiner Produktion. Er arbeitet ein Buch im Kopfe aus:

> Dann schneide ich mir Kanzleipapier in Quartblätter, deren etwa fünfhundert Stücke. Das Blatt wird nur auf einer Seite beschrieben und

links ein Rand freigelassen. Ich beginne die Schrift Anfang des Jahres 1894, und in drei Monaten ist das Werk fertig. Ach, fertig! Jetzt beginnt erst das schwere Arbeiten, die erste Niederschrift war ja nur ein freudiges Schaffen, ein fast leidenschaftliches Selbstgenießen dessen, was innerlich lebendig geworden. Allerdings war ich während der Zeit für alles andere nicht vorhanden. Wenig Eßlust, wenig Schlaf, nicht das mindeste Interesse für äußere Eindrücke aus Gesellschaft, Natur oder Kunst, ganz unfähig für Geselligkeit, nur allein sein mit dem Gegenstande. Eine glückselige Zeit, aber man wird sehr mager dabei.

So schreibt nur ein Mann, der alles miterlebt, was er dichtet; dem das Schreiben nur eine intensivere Form des Erlebens ist. Und dies leidenschaftliche Miterleben macht ihn zu dem merkwürdigen Didaktiker, der er ist.

Pfarrer wollte der Knabe werden; und geistlichen Freunden gegenüber hat er sich auch später noch auf das priesterliche Amt berufen, das im Dichterberufe liege. Aber der Prediger soll über seiner Gemeinde stehen. Besser trifft es, wenn Auerbach einmal zu ihm sagte: „Förster sind wir Dichter alle, Förster und Heger im großen Menschenwalde". Solch ein Förster und Heger ist vor allen Rosegger. Er ist ein Waldschulmeister. Von der Natur, der wachsenden, dauernden, verdorrenden zu lernen und weiter zu erzählen, was er da gelernt — das ist seine Art der Didaktik. Es ist nicht sowohl eigentlich ein Lehren, als ein Vorlernen; die Lehrhaftigkeit wird ganz in erzählte Handlung aufgelöst.

Das giebt den hierhergehörigen Hauptwerken Roseggers („Die Schriften des Waldschulmeisters" 1875; „Der Gottsucher" 1883, „Das ewige Licht" 1897) ihre Eigenart. Rosegger schafft sich eine Gestalt, die bei aller Verwandtschaft mit seinem eigenen Wesen doch in ganz bestimmte Verhältnisse hineingestellt wird: ein Lehrer, ein Pfarrer. Diese läßt er nun ein ganzes Leben durchleben und alle die Probleme, die den Autor selbst erregen, in Gestalt wirklicher Erlebnisse an sie herantreten. Wenn das ungefähr die Art didaktischer und pädagogischer Romane auch sonst ist, so pflegen diese doch ausnahmslos jedes derartige Erlebnis zu benutzen, um nun in Form von Gesprächen, Tagebuchnotizen oder auch direkter Einmischung des Verfassers reine Lehrhaftigkeit hervortreten zu lassen. Bei Rosegger bleibt diese ganz im Hintergrund. Er giebt statt der Lehren Beispiele und statt der Ermahnungen Typen. Wie in volkstümlichen Fabeln muß die Handlung selbst belehrend wirken. Die zügellose Wildheit verkörpert sich ihm

im Kohlenbrenner-Matthes; oder die Gefahren der Missionspredigt und des Beichtsiegels werden in packenden Einzelfällen anschaulich gemacht. Die haben aber nichts Konstruiertes; und auch jene Typen stehen in voller Realität neben anderen originellen Figuren, neben dem Glasfresser und dem improvisierenden Rüpel im „Waldschulmeister" oder dem frommthuenden jüdischen Konvertiten im „Ewigen Licht".

So stark aber die didaktische Absicht hinter der Erzählung zurücktritt — sie bleibt lebendig und wirksam. Rosegger selbst hat sie nie geleugnet. Sie stellt sich bei jedem größeren Werke ein. „Das ewige Licht" ist fast ganz ein Experimentalroman über das Einziehen des „modernen Geistes" in eine idyllische Welt, das Rosegger sehr pessimistisch auffaßt; und „Peter Mayr, der Wirt von der Mahr" (1893) ist fast mehr noch ein didaktischer als ein historischer Roman: die Verherrlichung des Tiroler Freiheitskämpfers, der, ehe er eine verzeihliche Notlüge spricht, lieber untergeht, liegt dem Autor mehr am Herzen als die Schilderung des Gegenständlichen. In keinem seiner Bücher sinkt er so unter seine sonstige Virtuosität des Erzählens herab wie hier. Aber der Grund ist eben die Begeisterung, mit der er seinem Helden folgt, ihn immer im Auge hat; und diese Lebhaftigkeit zieht uns mit.

Sie macht ihn aber sonst zu dem Meister der einfachen Erzählung — darin hat er kaum seinesgleichen. Eine Geschichte nach guter Urvätersitte einfach zu erzählen, weil sie ihn interessiert und uns interessieren soll, schlankweg ein merkwürdiges Abenteuer ins Licht stellen — das ist seine größte Kunst. Es scheint alles so einfach. Man fängt eben mit einer Zeit- und Ortsangabe an, läßt die Personen auftreten, ein Stückchen Leben durchmachen und schließt mit einer kleinen Betrachtung. Gewinnt die Erzählung eine größere Ausdehnung, so helfen die alterprobten Kunstmittel, die die fahrenden Leute des Mittelalters schon kannten. Etwa die bestimmte Zahl: der lustige Karl wettet, drei Tage lang wolle er von jedem beliebigen Hause, das seine Freunde ihm nennen, zu Tische geladen werden. Der Hörer freut sich gleich, drei Geschichten in einer zu bekommen, und seine Spannung wächst mit der Nähe der Entscheidung. Oder zwei Geschichtchen stützen sich gegenseitig: „Zwei, die sich nicht mögen" — „Zwei, die sich mögen". Freilich, die Kunstgriffe thun es nicht; die sichere Begabung für das Interessante, Packende thut es. Sie zeigt sich bei der Fabel, aber auch

bei der Behandlung: kein Wörtlein, das den Leser unnötig aufhält, ablenkt. Aber ebensowenig bleibt eins fort, das der behaglichen Stimmung dienen kann, in der man sich Geschichten erzählen läßt. Man fühlt: der Autor ist bei der Sache; er hat seine Leute gern, er freut sich ihrer wundersamen Erlebnisse. Tiefe Psychologie wie bei Anzengruber darf man in diesen Bänden (vor allem dem besten: „Allerhand Leute“ 1888) nicht suchen; wie bei dem prächtigen altenglischen Roman der Goldsmith, Fielding, Smollet ist die Psychologie der Verhältnisse die Hauptsache, die wundersame Logik der Menschenschicksale und vor allem das unerschöpfliche Spiel der gegenseitigen Beziehungen zwischen den Menschen, zwischen Bursche und Mädchen, jung und alt, arm und reich, fromm und ungläubig. Doch wachsen auch aus diesen Abenteuergeschichten Einzelfiguren von typischer Bedeutung heraus („Jakob der Letzte“ 1888, „Martin der Mann“ 1891).

Den gleichen Charakter tragen seine autobiographischen Bücher („Waldheimat“ 1873, „Als ich jung noch war“ 1895, „Mein Weltleben“ 1898), seine Erinnerungen an litterarische Freunde („Persönliche Erinnerungen an Robert Hamerling“ 1891, „Gute Kameraden“ 1893): liebenswürdig leicht hinerzählte Einzelzüge, von lehrhaften Betrachtungen mehr belebt als unterbrochen, weil diese Exkurse nur dem Eindruck Worte geben, den irgend eine Thatsache auf den Autor macht. Psychologische Fundgruben sind das nicht; aber „wo man's packt, da ist's interessant“. Überall hat es zuerst Rosegger selbst gepackt. Das macht ihn so unerschöpflich. Als er gleich nach der „Entdeckung“ durch Svoboda zu Rudolf Falb, dem später so bekannt gewordenen Meteorologen, kam, da hatte der Einundzwanzigjährige nach Svobodas Berechnung schon drei bis vier Pfund Papier vorzulegen. „Aber alles hatte Hand und Fuß.“

Rosegger heißt bei sich daheim „die Steiermark auf zwei Beinen“; und eine Steirerfamilie in Honolulu schrieb ihm: „Deine Bände, o lieber Rosegger, sind das einzige Band, das uns noch mit der Heimat verbindet“. Wahrlich, er kann dem Auswanderer die Heimat im kleinen sein. So mannigfaltig und doch einheitlich, so traulich und doch voller Überraschungen ist die Welt, die er aufbaut: wie in der Steiermark selbst steht da Kleines, Unwichtiges neben dem Großen; man hat Stoff genug sich zu freuen, zu trauern, nachzudenken, auch wohl einmal sich zu ärgern. Unerschöpflich wie das Volksleben selbst fließt diese unvergleichliche epische

Begabung dahin. Und überall duftet es nach den Blumen der Heimat, überall weht die kräftige Luft, in der gesunde Naturen gedeihen.

Man hat wiederholt prophezeit, das Heil der neueren deutschen Litteratur solle von Österreich kommen. Hamerling sollte dann der Messias sein; aber er war nicht einmal ein Johannes. Dann aber gab die Natur zwei seltene Talente, in denen die volkstümliche Tradition endlich wieder zu persönlicher Kunst wurde. Darin liegt die mächtige Bedeutung Anzengrubers und Roseggers. Anzengruber ist die bedeutendere Persönlichkeit, tiefer, origineller; Rosegger ist noch leibhafter „Volk", und seine Erzählungen sind die Bürgschaft, daß, was den Deutschen jahrhundertelang verloren gegangen war: die Kunst der kunstlosen Erzählung, endlich wieder zu hoffnungsvoller Kraft erblüht ist. Das ist Österreichs größter Ruhm bei der Verjüngung unserer Litteratur: was soll man viel streiten, wer von jenen beiden mehr „Realist", mehr „modern" sei? Wir freuen uns, daß wir „zwei solche Kerle" haben!

Und wie die Litteratur, so sollte auch die Litteraturgeschichte von Österreich her verjüngt werden. Wilhelm Scherer (1841—1886) aus Schönborn in Niederösterreich steht wie mit seinem Geburtsjahr auch mit seiner Art mitten inne zwischen den beiden großen Kritikern dieser Epoche, Emil Zola (geb. 1840) und Georg Brandes (geb. 1842). Das feurige, kampflustige Temperament, die starke Beimischung politischer und aufklärerischer Tendenzen teilt er mit beiden; darin ist er ein Genosse jener tapferen Überwinder des müden Pessimismus, unter denen Treitschke ihm lange auch persönlich nahe stand. Er liebte es, kühn nach unentdeckten Ländern auszufahren; eine ängstlich von Einzelheit zu Einzelheit fortspinnende Untersuchung verspottete er wohl als „Küstenschiffahrt", und gern wiederholte der begeisterte Schüler der strengen Methodiker Karl Lachmann und Karl Müllenhoff das Wort des genialsten Germanisten, Jacob Grimms, daß man auch den Mut des Fehlens haben müsse. Der erstaunliche Umfang seiner Kenntnisse, die Schärfe seines Blickes, vor allem eine seltene Virtuosität der Kombination ließen ihn oft auch, wo er am kecksten dem „gesicherten Stand der Wissenschaft" vorgriff, das erkennen, was er noch nicht beweisen konnte. Und doch fühlte er selbst, daß Gefahr auch in seiner wissenschaftlichen Wagelust lag, in der ent-

schlossenen Subjektivität, die ihm unsympathische Gestalten wie Grabbe und Richard Wagner rücksichtslos ablehnte, in der Freude am gegenseitigen Erhellen oft weit entfernter Punkte. Um so energischer schloß er sich den Männern der strengen Methode an, um so kräftiger suchte er überall die Technik der philologischen Forschung dem Ideal einer objektiven, empirischen Evidenz anzunähern.

Sein letztes Ziel blieb immer eine auf konkrete Thatsachen gestützte Geschichte der deutschen Volksseele. Auch seine zahlreichen kritischen Aufsätze („Vorträge und Aufsätze" 1874, „Kleine Schriften", nach seinem Tode erschienen 1893) und vor allem seine „Geschichte der deutschen Litteratur" (1883) strebte diesem Ziele zu. Und hier kam nun dem Manne, der aus Trotz gegen den thatsachenblinden Idealismus einer doktrinären Ästhetik zuweilen, wie in dem geistreichen Entwurfe einer streng empirischen „Poetik" (erschienen 1888) bis an die Grenzen des wissenschaftlichen Materialismus ging, die Genialität der eigenen Persönlichkeit zu Hilfe. Alle die Freuden, alle die Schmerzen, die die Götter ihren Lieblingen ganz geben, waren ihm ja auch Thatsachen der Erfahrung; die überstürmende Hoffnung und das tiefschmerzliche Verzagen, die Sehnsucht nach Eroberung der ganzen Thatsachenwelt und das Bedürfnis nach fruchtbarem Anbau eines engen Specialgebietes — er kannte das alles und wußte ihm beredten Ausdruck zu leihen. Deshalb wuchs sein Empirismus, eben weil er voll lebendigen Thatsachensinnes war, über den Materialismus hinaus. Große Gelehrtencharaktere wie Jacob Grimm, dem er (1885) das formvollendetste seiner Bücher widmete, eine Biographie, wie wir wenige besitzen, und große Dichtergestalten, wie vor allen Goethe, hoben ihn zu dem höchsten Flug nachschaffender Interpretation. Da galt von dem, der sonst wohl auch einmal kühn die Thatsachen terrorisierte, das schöne Wort Karl Lachmanns, das er gern citierte: „Seinen Geist befreit nur, wer sich willig ergeben hat". Dann versenkte er sich begeistert in die Eigenart des Genies und machte den großen Mann zum Verkünder der letzten Geheimnisse. Aber eben die gläubige Überzeugung von Goethes überragenden Größe läßt ihn auch ruhig mit sachlicher Kritik und Analyse an die Rätsel treten, die das Schaffen des Dichters darbietet, läßt ihn Stil, Technik, Metrik zergliedern („Aus Goethes Frühzeit" 1879, „Aufsätze über Goethe", herausgegeben von Erich Schmidt 1886) ohne die geringste

Furcht, daß ihm das „den Genuß verderben“ könnte. Im Gegenteil; es steigerte ihm die Freude des genießenden Mitschöpfens, wenn er die großen Grundzüge aller Entwickelung auch in den höchsten Leistungen des Menschengeschlechts bestätigt fand.

Hier vor allem liegt Scherers fruchtbare Größe. Die Idee von der innern Gleichartigkeit aller Menschen, ja von der innern Verwandtschaft aller Wesen teilte er mit Herder, mit Goethe, mit Darwin; sie erfüllte den sonst Ungläubigen mit frommer Verehrung vor den großen Gesetzen, die alles regeln, die uns schenken, was wir begehren: das Gefühl der Ordnung, die Empfindung der Schönheit, die Ahnung der Ewigkeit. Auch nicht an die kleinste Einzelfrage trat er heran, ohne sich im stillen bewußt zu bleiben, daß Wissenschaft, so verstanden, Gottesdienst sei.

Und dies fromme Gefühl von der innern Einheit trug er vor allem auch in die Betrachtung der neueren Litteraturgeschichte. Ihm wurden die Perioden der deutschen Litteratur eine Reihe von Brüdern und Schwestern mit unverkennbarer Familienähnlichkeit; Perioden der Weichheit und der Härte, der Humanität und der Intoleranz, der Formstrenge und Formlosigkeit kehren ihm regelmäßig wieder; nie aber schwinden gewisse feste Linien der Physiognomie. Wie in der Sprache so in der Litteratur hatte man bis dahin die neuere Zeit einfach als „Verfall“ angesehen, jeder tieferen Analyse unwert. Scherer wußte es besser, daß es schon schlimmere Perioden gegeben hat als die neueste, und daß auf jeden „Verfall“ neues Aufsteigen folgte. Deshalb studierte er die Technik Spielhagens oder den Stil Gottfried Kellers so eifrig, wie er die Kunst der Minnesänger analysierte; deshalb feierte er Geibel sogar mehr, als wir heut billigen können, und freute sich junger Talente. Seine Schüler lenkte er gern auf das Studium neuerer Dichter; für Grillparzer, Otto Ludwig, Gottfried Keller trat er unermüdlich ein. Gegen die jüngste Richtung allerdings, etwa von Zola ab, verschloß er sich; neben dem Formlosen störte ihn besonders das Pedantische, Doktrinäre so sehr, daß er die lebensvollen Keime neuer Größe hier übersah.

Oberflächlichkeit und böser Wille haben es fertig gebracht, diesen Mann, der sich über nichts so sehr freuen konnte als über ein neues Talent, für einen „Goethepfaffen“ auszugeben, weil seine Litteraturgeschichte mit Goethes Tod schließt! Künstlerische und wissenschaftliche Gesichtspunkte bestimmten ihn zu diesem Abschluß;

daß er „die deutsche Litteratur mit Goethes Tod aufhören lasse“, konnte nur der gekränkte Ehrgeiz einiger kleinen Größen aufbringen, die die Darstellung der deutschen Litteratur lieber in ihrem eigenen Namen gipfeln lassen wollten. Gerade die Kritik der Gegenwart hat von Scherer die bedeutendsten Impulse erhalten. Ein glänzender Lehrer, war Scherer (geb. 26. April 1841) schon früh (1868) in Wien Professor geworden; aber seine kräftige Sympathie mit dem aufstrebenden Preußen, die heftigen Rügen gegen die altwienerische Gespaßigkeit und falsche Gemütlichkeit, in der er sich mit Anzengruber („Das vierte Gebot“) zusammenfand, überhaupt die vielseitige, nach Politik, Kunst, öffentlichem Leben ausgreifende Art des großen Gelehrten machte ihn auf die Dauer dort unmöglich. An der neugegründeten Universität Straßburg ward er (1872) einer der gefeiertsten Lehrer, und das Heroenzeitalter der jungen Hochschule in der lieben alten Goethestadt mit dem herrlichen Münster und den engen alten Gäßchen am Wasser wird nicht zum wenigsten auch durch die Erinnerung an diesen hinreißenden Meister des Wortes verklärt. Es war wohl seine glücklichste Zeit, so viel ihm auch nach der Berufung in die Reichshauptstadt (1877) häusliche Behaglichkeit, rasche Berühmtheit, vielfältigste Berührungen und Beziehungen brachten. An den politischen Kämpfen des Tages nahm er eifrig Anteil, Verehrer Bismarcks, ohne doch den von ihm nach Carlyle gern gepredigten Heroenkultus an dem Reichskanzler so leidenschaftlich wie Viktor Hehn oder Treitschke zu bethätigen; entschiedener Gegner aller partikularistischen Tendenzen; Feind des Ultramontanismus; vor allem unbedingter Vorfechter der Toleranz. Von allen Dingen angeregt, von überallher zu thätigem Mitleben aufgefordert, überanstrengte der mittelgroße Mann mit der hohen Stirn, den fragenden Augen, der so gern in leichter Lebhaftigkeit, lächelnd, laut redend, in dem braunen Sammetjackett über der altmodisch hohen Weste, in rasch vertieftem Gespräch mit Freunden daherschritt, der „Gelehrte und Schriftsteller reicher Frucht und reicherer Hoffnung“, wie ihn kurze Zeit vor seinem Tode Mommsen anredete, seine großen Kräfte; und gerade da er sich so recht auf dem Gipfel fühlte, da er die Früchte unendlicher Arbeit mit leichterer Hand glaubte abpflücken zu können, da brach er (6. August 1886) zusammen.

Einen neu erwachenden Idealismus rühmten wir diesem Jahrzehnt nach, dessen Kunst nicht reich ist, und in dem die Gelehrten

immer noch die Schriftsteller überragen, die Prosaiker die Dichter in den Schatten stellen und die älteren Meister die jüngeren — mit Ausnahme jener beiden Österreicher — übertreffen. In Scherer finden wir die Elemente dieses neuen Idealismus am deutlichsten bei einander: die endlich wiedererwachte Freude am Vaterlande, das stolze Gefühl einer neuen einheitlichen Weltanschauung, die Lust an erfolgreicher Arbeit und vor allem an gedeihlichem Einwirken auf jugendliche Gemüter, und endlich die Verehrung für die großen, dauernden Leuchten der Menschheit. Mit diesen Waffen haben die Dühring und Haeckel, die Treitschke und Scherer, die Anzengruber und Rosegger den müden Pessimismus und den platten Materialismus überwunden und Bahn gebrochen für eine Empfänglichkeit der Seelen, die die unentbehrlichste Vorbedingung war für das Entstehen einer neuen Kunst.

Achtes Kapitel.

1870—1880.

Das Jahrzehnt 1870—1880 war das glorreichste, das am meisten schöpferische, das inhaltsvollste, das Deutschland in diesem Jahrhundert erlebt hat. Die Jahre der Freiheitskriege, die in der hohen Einheit ihres Aufschwungs unerreicht bleiben, haben doch durch die Schuld der Machthaber ungleich geringere Spuren hinterlassen, als die zehn ersten Jahre des neuen Reichs. Kein Staat hat sich so ruhmvoll in die Weltgeschichte eingeführt wie der unserige. In der Proklamation vom 17. Januar 1871 hatte der greise Kaiser gerufen:

> Wir nehmen die kaiserliche Würde an in der Hoffnung, daß es dem deutschen Volke vergönnt sein wird, den Lohn seiner heißen und opfermutigen Kämpfe in dauerndem Frieden und innerhalb der Grenzen zu genießen, welche dem Vaterlande die seit Jahrhunderten entbehrte Sicherung gegen erneute Angriffe Frankreichs gewähren. Uns aber und unsern Nachfolgern an der Kaiserkrone wolle Gott verleihen, allezeit Mehrer des Deutschen Reichs zu sein, nicht an kriegerischen Eroberungen, sondern an den Gütern und Gaben des Friedens auf dem Gebiete nationaler Wohlfahrt, Freiheit und Gesittung.

In diesen Worten klang ein Echo wider aus den Tagen, in denen unser erster Kaiser jung war: aus den Tagen, in denen Humanität und Völkerfrieden noch als ein Ideal galten, das man nicht einfach als „sentimentale Phrase“ verspotten durfte. Und daß es dem Kaiser und seinen Paladinen ernst war mit dieser Gesinnung, das zeigte die machtvolle Wahrung des Friedens, die in der Konferenz von 1878 ihren glänzendsten Ausdruck fand: der geniale Kanzler des Deutschen Reichs half dem geistreichen Premier Englands, Disraeli, und dem eiteln russischen Reichskanzler Gortschakow zu einem haltbaren Frieden; Deutschland aber stand als „ehrlicher Makler“ zwischen den Antipoden. — Aber nicht die Regierungen allein hob damals der große Moment zur Höhe groß-

artiger Anschauungen. Die Vorstellung, Deutschland müsse die Vormacht der neuen Weltkultur werden, förderte auch die Parlamente zu hohem Schwung der Gedanken und der Rede. Die Rede, die der sächsische Generalstaatsanwalt Friedrich v. Schwarze (28. Dez. 1870) gegen die Todesstrafe hielt, konnte in ihrer warm empfundenen und doch maßvoll ausgedrückten Menschenliebe der philanthropischen Blütezeit so gut würdig heißen, wie etwa die von lebhaftestem sittlichen Ernst getragene und doch rein sachliche große Anklagerede Eduard Laskers (1829—1884) gegen die Mißbräuche in der Eisenbahnverwaltung und das „Gründertum" (7. Feb. 1873) einem Moralisten jener Periode nicht übel gestanden hätte. Heut zuckt man im Vollgefühl der „Realpolitik" die Achseln — als ob nicht der große Realpolitiker Bismarck gerade damals dem Deutschen Reich in der Neuordnung seines Verfassungs- Heeres- und Justizwesens die Grundlagen geschaffen hätte, ohne die die Realpolitik über die alte kleinliche Vorteilshascherei der Diplomaten alter Schule nie hinausgekommen wäre! Ohne die Idealisten, ohne die begeisterten Führer vor allem der damaligen nationalliberalen Partei wäre das Schwert nie geschmiedet worden, das jetzt jeder Verächter des Feuers glaubt schwingen zu können.

Es war jener Idealismus, den wir kurz vor dem Ausbruch des großen Krieges heranreifen sahen und den nun der glorreiche Erfolg eines von keinem Makel entstellten siegreichen Kampfes um Vaterland und Nationalehre zu voller Größe erstehen ließ. Er tönte wider in der neu aufblühenden Beredsamkeit; er schuf auch die größte Arena für die parlamentarischen Talente: den heut von allen Seiten gescholtenen „Kulturkampf".

Auch er war, mindestens wie er sich entwickelte, ein Kind des neuen Idealismus. Der zu frischer Kraft erwachte Patriotismus, die Kampflust der Überwinder des Pessimismus, die wachsende Heroenverehrung hatten an ihm Anteil, freilich aber auch die verletzende Überhebung, die dem Hochgefühl einer neuen, siegreichen Weltanschauung eigen zu sein pflegt. Heftig und ungerecht in der Polemik waren seine Vorkämpfer, wie Dühring, Haeckel, Treitschke, Scherer es alle auch waren. Und niemand wird behaupten, daß die „Maigesetzgebung" das Programm ganz innegehalten habe, das Bismarck in der großen Rede vom 14. Mai 1872 („Nach Canossa gehen wir nicht!") vorzeichnete: daß sie „in einem für die Gewissensfreiheit durchaus schonenden Wege, in der zurückhaltendsten, zartesten

Weise" vorschritt. Sicherlich trug die Entfremdung, die zwischen „Gläubigen" und „Ungläubigen" längst eingetreten war, einen Teil der Schuld.

Erst der neuen Generation, die etwas Romantik mitbrachte, wurde wieder ein gewisses Verständnis für die gläubige Minorität möglich. In der Majorität aber herrschten zweierlei Stimmungen. Der platte Materialismus war allmählich in die Schichten herabgesunken, bei denen immer das gerade Überwundene modern ist. Da galt es immer noch als geschmackvoll, eine Geburtsanzeige in den „Blättern für geistigen Fortschritt" (März 1876) mit den Worten zu schmücken: „Um den einstigen Mann zu erinnern, daß es außer jenen in der Schul-Weltgeschichte ihm vorgeführten Tyrannen und Pfaffen auch noch andere und zwar das Menschenwohl fördernde Männer... gegeben hat, legten wir ihm die Namen Reni Milton Büchner Darwin bei" oder gar eine Todesanzeige (Neue Freie Presse 9. Oktober 1873) so zu formulieren: „Es hat dem Universum gefallen, seinen Zellenhaufen Emanuel Kolisko in Pettau abzustreifen und der Metamorphose anheimzustellen". Aber diese platten und kindlichen Demonstrationen entsprachen einem selbstgefälligen Standpunkt materialistischer Orthodoxie, den die führenden Männer und Klassen längst aufgegeben hatten. Ein glühender Glaube, wenn auch ohne kirchliche Formen, erfüllte sie und ließ sie für ihre Ideale mit Leidenschaft kämpfen. Deshalb thut man unrecht, auf den „Kulturkampf" (wie auf den Konflikt) jetzt nur mit mitleidiger Verachtung herabzusehen. Man thut es doppelt mit Unrecht, weil auch auf der andern Seite ein tapferer und opferbereiter Idealismus erwachte. Weder überzeugte und beredte Verteidiger des Ultramontanismus wie die beiden Reichensperger (August 1808—1895, Peter 1810—1892) oder Hermann v. Mallinckrodt (1821—1874), noch die Priester, die in Gefängnis und Verbannung zogen, noch die Gemeinden, die sie mit Opfern erhielten, haben solches Urteil verdient. In dem leidenschaftlichen Miterleben dieser Kämpfe begann auch die katholische Litteratur, die so lange zurück geblieben war, neue Kräfte zu sammeln; zunächst freilich ward es eine Litteratur des Kampfes bei dem talentvollen Publizisten Paul Majunke (1842—1899), wie bei den Historikern Johannes Janssen (1829—1891: „Geschichte des deutschen Volkes" 1877—1898) und Ludwig Pastor (geb. 1854). Man darf auf den Kulturkampf wohl jenes Wort

anwenden, das Victor Hugo für die Provinz prägte, die so heldenhaft ihren Royalismus gegen die Republik aufrecht erhielt: „La Vendée est une plaie, qui est une gloire.“

Aber in der Leidenschaft dieser Gegensätze wurde fast alles verbraucht, was von Idealismus lebte. Nichts blieb übrig für ein allgemeineres Kunstinteresse. Nie stand der Durchschnittsgeschmack tiefer. In der Zeit, da man Jordan und Hamerling feierte, war man doktrinär; jetzt war man roh. Die Bühnen des siegreichen Volks eroberte die niedrigste Kunst des besiegten Frankreich. Flaubert und die Goncourt kannte man nicht, Zola las man höchstens aus Interesse an den Cynismen seiner Darstellung; aber die seelenlosen Marionettenspiele Sardous, die lüsterne Operette, das sinnlich raffinierte Ballett triumphierten. Auf den Spuren der Pariser Taschenspieler schritten nicht nur arme Witzlinge wie Oskar Blumenthal (geb. 1852), sondern auch das feinere, aber gewissenlose Talent Paul Lindaus (geb. 1839); und Kritik und Intendanzen öffneten weit die Pforten vor dem Einzug der effekthaschenden Afterkunst. — Die bildende Kunst schlich träge weiter in abgetretenen Pfaden, oder sie verewigte ihre Leere in Denkmalen eines äußerlichen Patriotismus, wie der furchtbaren Siegessäule in Berlin, die durch Quantität und Kostspieligkeit die Öde ihrer Konzeption wett zu machen suchte. — Das Kunstgewerbe war tot; die Mode, pariserisch wie nur je, kannte nur zwei Unformen: die Körpergestalt brutal entstellen und verrenken (es war die Epoche der Tournüre!) oder sie raffiniert bloßstellen; Fr. Th. Vischer schrieb ingrimmig gegen „Mode und Cynismus“, gegen das Bepacken wie gegen das „in Kleidern nackt gehen“. — Am schlimmsten war das gesellige Leben entartet. Plötzlich, mit ungesunder Hast, war unter dem befruchtenden Regen der Milliarden ein Spekulationsfieber erwacht: die Gründerjahre stürzten herein, in denen die Maurer Champagner tranken und die Parvenüs der Bourgeoisie in einem krankhaften Luxus den raschen Genuß ihres unsicheren Besitzes feierten. Ein verletzendes Protzentum nährte die gespannten Klassengegensätze. Dann brach der Krach herein, die industrielle Nemesis, und zeugte ein häßliches Denunziantentum, lähmte die berechtigte Unternehmungslust und ließ einen leidenschaftlichen Haß gegen das Bürgertum in zahllosen geschädigten oder — neiderfüllten Herzen zurück.

So ward das Jahrzehnt, das politisch so glorreich dasteht, social wie künstlerisch eine Zeit tiefsten Niedergangs. Aber wiederum

war es eine Zeit, in der allmählich die moderne Kunst erwuchs. Die Alten waren müde — erst nach 1880 fanden Fontane und C. F. Meyer ihre beste Kraft; oder sie wurden übersehen, zurückgestoßen, wie Gottfried Keller. Die reifen Männer hatten im Kampf so viel zu leisten, daß nicht einmal Anzengruber ganz ward, was er werden konnte. Aber es erwuchs eine neue Generation, deren Ältester Nietzsche war.

Wilhelm Scherer schrieb damals (1870), an einen Aufsatz von Julian Schmidt anknüpfend, über „die neue Generation". Als ihre Hauptmerkmale hob er hervor: „Die neue Generation ist mit der romantischen Schule verwandt ... Sie kehrt von der strengen Arbeitsteilung zu allgemeinen Ideen, zu der „Universalität erfahrungsmäßiger Betrachtung" zurück, aber „die neue Generation baut keine Systeme". „Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator einher." In all diesen Punkten sind der Kritiker der alten und der neuen Schule einig; nur nicht in dem letzten! Julian Schmidt erklärt für den erwählten Philosophen der neuen Generation Schopenhauer; Scherer erkennt an, daß der theoretische Pessimismus scheinbar obenauf sei, aber mächtiger sei der große allgemeine Zug des Geistes, der den Willen zum Leben in sich trage. „Gewaltig fortschreitende Zeiten wie die unsrige führen eine wunderbar beseligende und erhebende Kraft mit sich. Die Menschen wachsen moralisch über sich selbst hinaus. Die Frage nach dem Lebensglück des Einzelnen tritt weit zurück." So schrieb der große Patriot und Interpret der Volksseele einen Monat, ehe der Krieg gegen Frankreich ausbrach.

Fast wie eine Verkündigung Nietzsches klingen die Worte. Auch dieser ist mit der Romantik verwandt, vor allem in der fundamentalen Scheidung des ästhetischen Übermenschen vom philiströsen Sklaven und Herdenmenschen. Auch er verschmäht die kleinliche Specialisierung; aber auch er baut kein System. Die Naturwissenschaft hat auch seine Methode entscheidend beeinflußt wie die Scherers — für Dühring oder Haeckel ist sie überhaupt die Wissenschaft schlechtweg. „Physiologisch" war damals, wie Rudolf Hildebrand bemerkt, ein Lieblingswort. Und endlich, vor allem: auch Nietzsche ist durch den mächtigen Zug des Geistes über Schopenhauer, aus dem er hervorwuchs, hinausgetragen worden. „Die Menschen wachsen moralisch über sich selbst hinaus" — die Zeit reifte zu der Forderung des Übermenschen heran.

Aber wenn Friedrich Nietzsche den Charakter der neuen Zeit am frühesten, stärksten, vollständigsten vertritt — einzelne Elemente finden wir in allen herrschend, die jetzt neu in die Arena rücken.

Am allgemeinsten ist wohl das romantische Element verbreitet. Die Verhältnisse waren dazu angethan, diese Stimmung reifen zu lassen: Erwerbsgier und Genußsucht, übermütige Verachtung jeder idealen Auffassung, die unduldsame Orthodoxie eines gedankenarmen Materialismus — all diese schönen Dinge waren vor allem in der „besseren Gesellschaft" so stark verbreitet, daß sie eine Reaktion erwecken mußten. Zartere Gemüter flüchteten sich in irgend eine Weltferne; stärkere nahmen den Kampf auf. Die Kämpfer sind diesmal in der Mehrheit. Aber fast durchweg haben sie eine merkwürdig sanfte, fast elegische Art zu fechten; zuweilen hat man fast den Eindruck, als gäben sie die von ihnen verteidigte Sache selbst verloren.

Romantik als Stille, als Weltflucht, als religiöse Versenkung und Kultus inniger Stimmung — das ist die Grundfärbung, in der eine größere Gruppe von Autoren auf den Kampfplatz tritt. Es sind zumeist nicht eigentlich Mitglieder der „neuen Generation", sondern ältere Herren, die erst jetzt zur Feder greifen. „Schriftsteller sein", sagt der französische Litterarhistoriker Nisard, „heißt ein Mann der That mit der Feder sein." So wird ein älterer, verdienter Gelehrter, der Germanist Max Rieger aus Darmstadt (geb. 1828), jetzt durch die pietätlose Zeitströmung zur „That durch die Feder" aufgerufen. Der feine metrische Studien und sorgfältige Untersuchungen über den Stürmer und Dränger Klinger geschrieben hatte, veröffentlicht nun (1877) unter dem Pseudonym „Utis" eine Novelle, die gegen den Nationalismus der Zeit, gegen die rohen Renovierungen, gegen Richard Wagner als Propheten einer sinnlich-modernen Kunst polemisiert und stellt später eine Sammlung solcher Erzählungen („Der neue Phantasus" 1887) unter Tiecks Patronat. In der That wird in diesen bewußt „altmodischen" Novellen die Art Tiecks anmutig erneuert; Gespräche über Kunst, Musik, Christentum bilden den eigentlichen Hauptinhalt, ohne daß doch die Fabel einer gewissen liebenswürdig schlichten Grazie, die Charakterzeichnung eines behaglichen Humors entbehrte. Der Ton wie die Opposition gegen die Gegenwart erinnern öfters an Riehl, und vielleicht wäre nur ein größerer Eifer der Produktion erforderlich gewesen, um dieser hübsch-anachronistischen Kunst

größere Erfolge zu sichern. — Heinrich Steinhausen (geb. 1836) aus Sorau trat zuerst mit religiösen Erzählungen auf („Geschichte von der Geburt unseres Herrn“ 1873), wandte sich aber dann der frommen Erzählung mit freier Erfindung, historischem Kolorit und zum Teil leicht humoristischer Färbung zu („Irmela“ 1880, „Markus Zeisleins großer Tag“ 1883, „Herr Moffs kauft sein Buch“ 1891). Die behaglich-humoristische Zeichnung still romantischer Interieurs bildet wohl seine Stärke; seltsame Käuze mit etwas jeanpaulischem Anflug bewegen sich in Geschichten von altertümlicher Romanhaftigkeit ihrem glücklichen Ausgange zu. Es wird etwa (in „Markus Zeislein“) die alte idealistische und die neue realistische Kunst in dem Schildermaler Zeislein und dem Dekorateur und Metallbuchstaben-Debiteur Spirling in zurückhaltendster Weise symbolisiert; aber der Verfasser nimmt nicht, wie Wilhelm Raabe, in persönlichem Hervortreten für die alte deutsche Träumerei unbedingt Partei, sondern weiß mit herzgewinnendem Humor ihre Schwächen zu verklären und die Mängel der neuen Art in ein milderes Licht zu stellen.

August Niemann (geb. 1839) aus Hannover, ein ernster Grübler, erneuert den alten Reflexionsroman („Die Grafen von Altenschwerdt“ 1883, „Eulen und Krebse“ 1888, „Des rechten Auges Ärgernis“ 1889) und tritt in seinem Hauptwerk („Bakchen und Thyrsosträger“ 1882) mit offenem Visier dem Materialismus der Zeit gegenüber. Sein erstes selbständiges Werk war (1871) eine Geschichte des französischen Feldzuges gewesen; auch in jenem Buch ist eine überlegte Taktik nicht zu verkennen, die die Gegner langsam umzingelt und dann Stück für Stück vernichtet. Die Gegner aber sind ihm die, welche sich vom Schein blenden lassen, mag er sich nun als Reichtum, Macht, Ansehen, gesellschaftliche Beliebtheit darstellen; wie denn seine späteren kürzeren Bücher gewissermaßen Streifzüge gegen einzelne von diesen Feinden sind: gegen die litterarischen Erfolghascher („Lorbeer“ 1894) oder die parlamentarischen („Ein Günstling des Volks“ 1896). Vor allem ist Niemann ein echter Erzähler, den seine Gestalten als solche interessieren und nicht bloß durch das, was sie bedeuten. Weder die sokratischen Gespräche über Phrenologie, Gerechtigkeit, wahres Glück, die er in behaglicher Breite einlegt — seine Lieblinge sind eben Denker und sollen diese ihre Art „ausleben“ können — noch die satirische, mit stadtkundigen Porträts gewürzte Schilderung der Gründerzeit und ihrer Typen vermögen bei ihm die Lust an romantischem Fabulieren zu ersticken;

und die wildgewordene Tochter Mignons, die abenteuerliche Orientalin mit dem Korallenhalsband, erfüllt den Erzähler augenscheinlich mit einer gut romantischen Freude am Unerhörten, die der moderne Leser vielleicht nicht so ganz mehr mitempfindet. Aber es bleibt bei Riemann noch genug übrig, um seine Romane weit über den Durchschnitt zu heben: kräftige Charakterzeichnung, originelle Situationen, wie die Gratulationscour bei dem großen Banquier, Witz, Selbständigkeit in der Auffassung. — Sehr viel anspruchsvoller tritt Karl Weitbrecht (geb. 1847) auf, der Nachfolger Fr. Th. Vischers am Stuttgarter Polytechnikum, der auch dem satirischen Roman Vischers ein Gegenstück zu geben versuchte. Paulus Wickram, der Held von „Phaläna", (1892) ist, wie „Auch Einer", idealisiertes Selbstporträt; und allen Verdruß über seine nicht genügend beachteten Gedichte hat der Verfasser in diese „Leiden eines Buches" getragen. Leider nur sind die Verse, die er darin selbst als Proben echter alter Poesie mitteilt, wirklich von „Professorenlyrik und Minnesingsang" nicht so weit entfernt, um den Zornesausbruch über ein paar moderne Tadler zu rechtfertigen, die „Rose" und „Gekose", „leise" und „Weise" abgebraucht finden.

Der geistreichste und originellste Vertreter dieser Richtung, Hermann Oeser (geb. 1849 in Lindheim), gehört eigentlich in das folgende Jahrzehnt: dennoch dürfen wir ihn von Autoren wie Rieger-Ulis und Steinhausen nicht trennen. Ein entschieden christlicher Geist erfüllt seine Bücher („Vom Tage" 1888, „Stille Leute" 1890); aber das bedeutendste mindestens, „des Herrn Archemoros Gedanken über Irrende, Suchende und Selbstgewisse" (1891) wird auch, wer dem positiv religiösen Inhalt völlig fernsteht, nicht ohne Genuß, nicht ohne Belehrung und Bereicherung lesen. Hier ist echte Originalität, die in volkstümlich-kräftigen Gleichnissen zu veranschaulichen weiß. Es erinnert an die alte, mit dem Gedanken anmutig Versteck spielende Art alter Prediger, Kirchen, wenn er Gebote verkündet wie diese: „Du sollst nicht das Spalier begießen", „Du sollst nicht Schnee schöpfen", „Du sollst kein Pflästerchen schmieren", und wenn er diese Vorschriften dann mit glücklich gewählten Beispielen erläutert. Einer ruhig beobachtenden Natur erwachsen aus der didaktischen Praxis fast unwillkürlich typische Figuren, typische Situationen. Nicht immer sind sie tief; die „Barometrischen Studien" etwa sind in der be-

quemen Manier der schwächeren Stücke Zschokkes abgefaßt; aber die Geschichte von „Eros und Psyche in Himbach“ wiegt mit ihrem stillen Ernst und ihrer leisen Beleuchtung abgelegener „Provinzen im Seelenleben“ manches Predigtbuch auf — und auch manchen Band moderner „états d'âme“. Und der Geist selbständigen Suchens, wie er etwa in „Herr Echternacher“, „Der Weiterschieber“ oder der tiefsinnigen Anekdote „Der Zerstreute“ umherleuchtet, wird freilich dem, der den Charakter höher schätzt als den Mann der Parteischablone, lieber und werter sein, als die abgetragene Meinung der „Selbstgewissen“ auch in der eigenen Partei.

Ohne den religiösen Standpunkt dieser Männer zu teilen, steht Adalbert Meinhardt (Marie Hirsch aus Hamburg; geb. 1848) ihnen in der Gesamtstimmung nahe. Ein romantisches Unbehagen an der lauten, überhellen Gegenwart führt auch diese Schriftstellerin die Hand. Spät ist auch sie zur Produktion gekommen („Reisenovellen“ 1885); aber auch sie glauben wir als ein Glied dieser, von der Mitte des siebenten Jahrzehnts ausgehenden Gruppe ansprechen zu sollen. Der Kampf gegen den Pessimismus hat bei ihr einen eigentümlich elegischen Zug; „das Leben ist golden“ (1897) — aber doch nur für den, dessen starkes Illusionsvermögen es sich so zu träumen vermag, bleiern, drückend selbst für den Edlen und Tapferen, dem die Poesie der Seele versagt ist. Und wer selbst, von dieser erfüllt, zum Höchsten aufsteigt, Ruhm, Dankbarkeit, Liebesglück erntet — dem kappt früh der Tod die Segel des stolzen Lebensschiffes („Heinz Kirchner“ 1893). Dies Bedürfnis nach der Zeichnung glücklicher, helläugiger Träumer, das doch immer korrigiert wird von einem trüben Blick auf die Lebenswirklichkeit — es ist für die ganze Zeit so bezeichnend wie für die Verfasserin selbst. Ihr peinlich sorgfältiger, zuweilen gezierter Stil, ihre Vorliebe für das eigentlich oder uneigentlich Märchenhafte, ihre stark moralisierende Tendenz lassen nicht minder in ihr den Spätling einer etwas älteren und schon beim ersten Auftreten leicht angealterten Schule erkennen.

Mit kräftigeren Waffen gingen andere dem „neuen Geist“ zu Leibe. Wir sahen, wie Eduard Grisebach (geb. 1845) in sich selbst den weltscheuen Pessimismus überwand: durch starken Anteil an den Geschicken des Vaterlandes. Das ist eine typische Erscheinung. Die politische Tendenz erlöst wieder einmal von der ästhetischen Weltflucht. Eine patriotische Didaktik fühlt es als Verpflichtung, die

Nation loszumachen von allem dem, was aus dem Materialismus, dem Realismus, aber auch dem neuen Idealismus heraus sie bedroht. So werden alle diese Dichter polemisch; und nur etwa ein Richard Voß, in seine Romantik eingesponnen, blieb gegen das, was andere schufen, gleichgültig.

Hans Herrig (1845—1892) aus Braunschweig, vereinte in sich, wie die Braunschweiger Karl Lachmann und Wilhelm Raabe, einen starken Patriotismus, eine etwas verstandesmäßig gefärbte humoristische Ader und eine auf scharfes Grübeln gerichtete Tendenz. Von ganzer Seele Schopenhauerianer und Wagnerianer, mußte er sich zu dem, was sich neu regte, in scharfem Gegensatz fühlen. Als Kritiker und Ästhetiker wie in wenig beachteten historischen Dramen verfocht er (seit 1872) mit Eifer seinen Standpunkt, gelangte aber zu größerer Bedeutung erst mit dem Festspiel „Luther“ (1883). Es brachte die Festspiele in die Mode — eine Zwischengattung zwischen volkstümlicher Massenaufführung und Liebhaberbühne, deren Autoren aber meist schon an dem eigenen Dilettantismus scheiterten, ehe noch der ihrer Schauspieler ihr Werk zerstören konnte. Herrigs Stück verbindet die Vorführung dramatisch bewegter Bilder sehr glücklich durch knappe, populär gehaltene Berichtstücke. Dabei tritt der Geist eines echten Patriotismus mehr aus dem Vorgeführten heraus, als daß der Dichter selbst ihn immer aus den Kulissen hervordonnern müßte; es ist ein Experiment, aber kein übel gelungenes.

Keine philosophische oder religiöse Befangenheit, kein Grübeln und keine pädagogische Tendenz arbeitet in dem stärksten Talent dieser Gruppe. Ernst v. Wildenbruch (geb. 3. Februar 1845 zu Beirut) ist nur von einer Leidenschaft erfüllt: ganz und gar gehört er der patriotischen Muse. Zwei „Heldenlieder“ („Vionville“ 1874, „Sedan“ 1875) machten ihn zuerst weiteren Kreisen bekannt — die ersten Versuche, die Großthaten des Krieges episch auszumünzen. Auf eine starke Liedersammlung („Lieder und Gesänge“ 1877) folgte dann, von seltneren Romanen, Novellen, Humoresken unterbrochen, die lange Reihe seiner Dramen (von den „Karolingern“ 1882 an), in stürmisch hervorbrechender Flut; und sicherlich liegt ihm die dramatische Thätigkeit am nächsten.

Am schwächsten ist er als Erzähler. Schon sein erster Roman, „Der Meister von Tanagra“ (1880), leidet unter der stürmischen Ungeduld des Autors. Schon hier haben wir ganz den späteren

Wildenbruch: er haftet an dem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck großer Erregungen, er bedarf überall starker Gesten, lauter Worte, leidenschaftlicher Konflikte. Das Stille, das Dauernde, die hohe Macht der Ruhe existiert für ihn nicht. Aus der Zeit nach Goethe, aus der modernen Ehrfurcht vor mächtigen ernsten Gesetzen sind wir zurückgeworfen in eine Weltanschauung, die nur eine Entwickelung in Katastrophen kennt — ja, für die die Entwickelung nur um der schönen Katastrophen willen da ist. Wildenbruch, in dessen Adern Hohenzollernblut fließt, den der Zufall — den „vaterländischen Dichter"! — im Orient geboren werden ließ, er besitzt durchaus jene Freude der Hohenzollern am pathetischen Moment; er liebt es, wie Friedrich I. im Krönungsmantel zu erscheinen, Geister zu beschwören wie Friedrich Wilhelm II., Dome einzuweihen wie Friedrich Wilhelm IV.; er liebt es, in feierlicher Pracht und mit symbolischen Gebärden einherzuziehen, wie die Fürsten des Morgenlandes. Der Moment, in dem das Mitgefühl mit seinen Figuren ihn zu einem wahren Rausch der Empfindung hinreißt, ist für diesen modernen Romantiker das eigentliche Ziel der dichterischen Sehnsucht: der Augenblick, wo der seiner Kinder beraubte düstere Offizier die Faust verwünschend gegen den Himmel erhebt („Kinderthränen" 1884) oder der arme Kadett an einer zerstörenden Erfahrung stirbt („Das edle Blut" 1893). Vom ersten Augenblick an wird die ganze Erzählung auf solche Momente zugestutzt („Novellen" 1883, „Neue Novellen" 1885); düstere, unheimliche, kranke Figuren („Eifernde Liebe" 1893, „Das wandernde Licht" 1897), in seltsame Schicksale verstrickt, Märtyrer („Claudias Garten" 1896), kurz Männer des anschaulich schweren Schicksals werden auf die Bühne gestellt und zu stürmischem Verderben oder unwahrscheinlicher Rettung hingerissen. Dennoch aber — all diese Leidenschaft bleibt uns äußerlich, wir sehen nur die Gesten, die wilden Bewegungen, wir hören das Herz nicht schlagen. Alle Erzählungen Wildenbruchs wirken wie Pantomimen. Da wandert hinter den Fenstern eines düsteren Schlosses ein Licht hin und her — wir ahnen Schauerliches, wir denken an verwandte Erzählungen E. Th. A. Hoffmanns; schließlich handelt es sich um die fixe Idee eines verrückten Dieners, der seinen Herrn geisteskrank glaubt und fast geisteskrank macht. Denn auch Wildenbruch, wie Otto Ludwig, geht aus vom Anblick packender Situationen; und darin liegt das gute Teil echt dramatischer Begabung, das er besitzt.

Aber er läßt sie nicht ausreifen; er nimmt sich nicht die Zeit, sie zu studieren; er haßt Ibsen, der so langsam und methodisch seine Figuren kennen lernt und den Rausch des inspirierten Schaffens daran setzt. Deshalb wirken Wildenbruchs Werke wie eine Reihe bewegter Bilder, die ein Zwischenvorhang trennt, gleichgültig dazwischen gesprochene Berichte im Roman, nebensächlich behandelte Füllscenen im Drama. Deshalb ist er zum Epiker verdorben, den der ganze Weg seines Helden interessieren muß, der Zeit haben muß — Wildenbruch hat nie Zeit.

In seinen Gedichten dagegen findet die leidenschaftliche Erregung oft starke Töne:

> Besser, vom Vulkan durchflutet,
> Als ein ausgebranntes Land,
> Besser noch ein Herz, das blutet,
> Als das solchen Frieden fand.

In seinem berühmtesten Gedicht, dem „Hexenlied“, mag man wohl fragen, ob es glücklich war, die Beichte des schlimm-heiligen Medardus von dem Beichtiger erzählen zu lassen, die er doch besser selbst vor unseren Ohren ablegte; aber die vulkanische Macht dieses Ausbruchs wütender Liebe bleibt selbst in dieser Abschwächung noch wirksam. Oder ein Stück, in dem wir den Gegensatz dieses nervösen Temperaments zu der künstlerischen Ruhe anderer Zeiten mit Händen greifen. Paul Heyse hat jenen „Odysseus“ gedichtet, den niemand vergessen wird, der ihn las: der heimgekehrte Dulder träumte von Sturm und Wogen und jetzt blickt sein Auge ruhelos: „Wie soll ich nun tragen ein ruhiges Glück?“ In wenigen Strophen ein erschütterndes Menschenschicksal, eine meisterhaft abgerundete Novelle: der Mann, der aus Kampf und Not gerettet Kampf und Not nicht mehr entbehren kann. Ein Höhepunkt — und dann ein stimmungsvoller Abschluß. — Wildenbruch setzt das Gedicht fort; er verlängert es zu „der Odyssee letztem Teil“. Odysseus stürzt wirklich in die Flut: „Hier drinnen ist Tod — und da draußen das Glück“. Aber draußen hört er den herzzerreißenden Schrei seines Weibes, und mit eisernem Arm steuert er sich wieder zurück zu Penelopeia, und in den Armen liegen sich beide. Die sehnsüchtigen Gefühle des Heyseschen Helden werden in konkrete Thaten umgesetzt, Penelopens Weh verdichtet sich zum gellenden Schrei — der tiefe unlösbare Konflikt wird durch eine theatralische Umarmung, durch ein Schlußtableau ersetzt. Und wenn

Odysseus morgen nochmals in das Boot steigt? Und dennoch — so lebhaft sind die Gebärden, so wild ist der Schrei, daß wir unter seinem Eindruck bleiben, daß wir dem Dichter das Unwahrscheinliche zuzugestehen bereit sind. Freilich, ermüdet er uns durch Balladen von ungebührlicher Länge („Die letzte Pflicht“, „Des Parsen Gebet“), so treten die Mängel des Epikers zu stark hervor, als daß der Lyriker ihn retten könnte. Und auch dem schadet seine Neigung für das Laute, Sinnlich-Wirksame. „Kein Pianissimo ohne Pauken.“ Bei Wildenbruch ziehen sogar die träumenden Frühlingsgedanken „sausend und brausend“ über die Erde. Jener Reiz, stille Zustände sich selbst aussprechen zu lassen, ist ihm versagt; das muß er Goethe und Lenau und Mörike und Storm überlassen. Aber was der Mensch laut aussprechen kann, das verkünden seine wirkungsvollen Gelegenheitsgedichte („Kaiser Wilhelms Tod“, „Auf Richard Wagners Tod“, „Auf Wilhelm Scherers Tod“, „Ihr habt es gewagt!“) stark und mächtig. Denn dieser leidenschaftlichen Seele ist es ernst mit dem Miterleben. Hier ist ein greifbares Ereignis: der Tod eines Helden, ein unbegreiflicher Parlamentsbeschluß, ein Jubiläum. Da tritt er heran, wie in der heroischen Poesie der Urzeit der Vorsänger an die Bahre des Häuptlings oder an den Altar trat: als Vorsprecher seines Volkes, das er in einer Empfindung einig weiß, und stark hervorquellend, regellos, unmittelbar findet diese Empfindung Ausdruck.

Heinrich v. Kleist darf im ganzen wohl der Schutzpatron der dramatischen Thätigkeit Wildenbruchs heißen. Nur eben — man könnte Wildenbruch doch nur einen veräußerlichten Kleist nennen. Die Psychologie, das heißt die Erkenntnis seelischer Notwendigkeiten, ist ersetzt durch eine fast willkürliche Folge äußerer Handlungen; die Individualisierung, die einen Kottwitz und einen Kohlhaas und all die Gestalten des „Zerbrochenen Krugs“ schuf, ist verdrängt durch ein Arbeiten mit festen Typen und Rollenfächern: der patriotische Alte, der Intriguant, der zwischen dem schwarzen und dem weißen Engel stehende Fürst. Die bei Kleist je nach der Situation so ganz verschieden schimmernde Sprache wird einer gleichmäßigen Aufgeregtheit geopfert. Manche Dramen Wildenbruchs sind dramatisierter Treitschke: der „Neue Herr“ (1891) ist so einseitig und ungerecht, so übermäßig pathetisch und so wenig psychologisch wie gewisse Partien in der „Deutschen Geschichte“. Aber bei andern geht das zügellose Behagen am Pathos noch weit über das hinaus,

was dem erregten Charakter zugestanden werden mag. Dann hat man den Eindruck einer erzwungenen Selbstberauschung: er dichtet dann, wie Hedwig Dohm witzig sagt, „mit geballten Fäusten“, und im Sturm der Überanstrengung zerschlägt er alle Menschenähnlichkeit, alle Möglichkeit in der Psychologie der Seelen und der Verhältnisse („Die Gewitternacht“ 1898).

Und doch wieder, hier wie bei den Erzählungen: wir haben nicht den Eindruck angeborener ursprünglicher Riesenkraft. Die Stürmer und Dränger schlugen auch einmal alle Bahnen in Stücke; aber sie hatten Kraft genug übrig, um neue Bahnen zu bauen. Wildenbruch aber ist über den „Götz“ und die „Räuber“ nie hinausgekommen — in der Technik; in der Psychologie ist er nie bis zu ihnen gelangt. Er hat sich an Shakespeares Drama geschult („Chr. Marlowe“), an Schiller und Kleist, an dem realistischen Drama der Gegenwart („Die Haubenlerche“ 1891, „Meister Balzer“ 1892); er hat litterarische Satiren in dramatischer Form („Das heilige Lachen“ 1892) und große historische Trilogien („Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ 1896) geschrieben — eine eigentliche Entwickelung aber ist in seiner Gesamtproduktion fast so wenig zu finden wie innerhalb des einzelnen Dramas. Feste Typen gewaltsam zu theatralischen Effekten zu führen — das blieb vom „Harold“ (1882) bis zum „Heinrich“ (1896) seine Art.

Einen Mann wie Wildenbruch muß man auf die Frage prüfen dürfen, ob seine Leistung einen Fortschritt in der deutschen Dramatik bedeute oder nicht. Und um diese Kardinalfrage zu beantworten, genügt ein Blick auf die Schöpfung, in der Wildenbruch seiner Eigenart am stärksten nachgab: auf den „Willehalm“ (1897). Kaiser Wilhelms Leben und Tod sollte zu einem nationalen Festspiel gestaltet werden. Wenn irgendwo, war hier angebracht, was die Größe unserer Zeit ausmacht: der Respekt vor der Thatsache. Die Ehrfurcht vor der Wirklichkeit begründete Bismarcks Größe wie die Darwins, Menzels wie Fontanes. Und wann war diese Ehrfurcht leichter als nach den großen Tagen von Sedan?

Wenn der Dichter sich entschloß, die überwältigende Bedeutung solcher Tage, solcher Opfer zu verherrlichen — was konnte er Besseres thun als schlicht erzählen? Die Gegner der Modernen berufen sich so gern auf die Antike; so vergleiche man doch des Aischylos großartig-schlichte „Perser“ mit dem lärmenden Prunk der Allegorien und Personifikationen in Wildenbruchs „Willehalm“!

Oder man denke an einen, der viel näher liegt und doch gewiß kein moderner Dichter ist: an Scherenberg. Vielfach berührt er sich mit Wildenbruch: die nervöse Hast, das leidenschaftliche Herausarbeiten des erregenden Moments, die patriotische Tendenz, die schlachtenmäßige Manier teilen beide. Aber wenn Scherenberg Ligny oder Waterloo schildert, so erzählt er eben die wirklichen Vorgänge, und der Ton, die Stimmung machen den Bericht poetisch. Wildenbruch bedarf der poetischen Verkleidung. Schon in „Vionville“ die kalten Metaphern:

> Da schlägt der Tod die kalten Schreckenskrallen
> In diese Heldenherzen grimmig ein,
> Sie wenden sich, zurück den Weg zu wallen,
> Den grausen Weg der namenlosen Pein.

Die paar Verse Freiligraths im „Trompeter von Mars-la-Tour“ reißen uns in den Todesritt Bredows hinein; Wildenbruch bringt ein homerisches Gleichnis von der Wildgans, bringt metrische Effekte und rhetorische Glanzlichter und vergißt darüber der einfach heroischen Wirklichkeit gerecht zu werden.

Doch wie unschuldig ist dies Poetisieren, dies Titulieren mit altkonventionellen Terminis („Franke“ statt „Franzose“), diese verbrauchten Tropen („Der tapfre Wedel ist's, der heimwärts zieht, Mit bang'en Thränen seine Wangen netzt er, Da seiner Treuen Untergang er sieht“) im Vergleich zu dem Apparat, den Wildenbruch aufbietet, um Kaiser Wilhelms wunderbares Leben — poetisch zu machen! Ein höllischer Imperator, von bösen Geistern bedient, nimmt den reinen träumerischen Knaben gefangen mit all den andern deutschen Fürstenkindern; die Narrenjacke möchte er dem Träumer anziehen, da erschüttert ein Donnerschlag die Bühne und die Jungfrau Germania erscheint. Ein Wunderroß steigt aus dem Rhein, die germanischen Krieger scharen sich um Willehalm, der „Gewaltige“ bildet mit seinen Armen die Mainbrücke, und der „Weise“ ritzt mit seinem Schwerte dem König Willehalm Blutrunen in den Arm. Schlachtenjubel. Dann im dritten Bild der gealterte Imperator, der Germanien nicht bezwingen kann, und im vierten der greise Willehalm, der es durch Liebe erobert hat, grell kontrastiert; am Schluß ein schwacher Chorgesang. — Ich spreche nicht von der politischen Ungerechtigkeit dieser Darstellung, die alles Große von dem Kaiser allein und seinen Helfern Bismarck und Moltke gethan sein läßt und das machtvolle Vorarbeiten und Mitarbeiten des

Volkes in der Wolke der Allegorie verschleiert; nicht von dem merkwürdigen Einfall, zur Feier des Einigers des Reiches die andern deutschen Fürstensöhne als verräterische Schwächlinge zu schildern, die der lüsternen Vortänzerin Parisina den Fuß küssen; ich spreche nur von der ästhetischen Verfehltheit. Auch die Geschmacklosigkeiten der Ausführung berühre ich nicht, den mißratenen Humor in den drei klugen Leuten, die unglücklichen Reimkünste:

> Wie er da steht,
> An meinem Schwerte gemessen
> Kaum so lang wie ein Salm,
> Der Groller, der Woller, der Willehalm —

die Vergewaltigung der Sprache, wenn etwa „Seele die Jungfrau" singt:

> Haus, das du gründetest
> Steht und wird stehn;
> Flamme du zündetest,
> Flamme wird wehn.

Das sind Einzelheiten, die dahingehen möchten, wenn „die wütende Erregung die Worte in Stücke bricht". Nein, was uns hier unerträglich ist, das ist die ganze Auffassung, das ist die „poetische" Entstellung der Wirklichkeit. Was besitzen wir in Kaiser Wilhelms Leben in Wahrheit? Ein Heldenleben von schlichter Größe und von vorbildlicher Reinheit. „Sie haben mich bedrängt von Jugend auf, aber sie haben mich nicht übermocht." Keineswegs durch hervorragende Eigenheit unter seinen Standes- und Altersgenossen auffallend wuchs er auf; Pflichtgefühl und Not des Vaterlandes erzogen ihn. Immer schwerer wurden die Kämpfe; der in innerster Seele weiche Mann, der leicht weinte, war dem Verzagen, dem Verzichten nahe. Und dann plötzlich die herrlichste Erfüllung: in einem großen und gerechten Kriege einigt sich das ganze Volk, trägt den greisen Helden jubelnd auf seinem Schild, umdrängt ihn mit verehrungsvoller Liebe. Das ist das Bild, das die Geschichte bietet. — Und Wildenbruch? Ist wirklich auch hier Aristoteles' Wort wahr, daß die Poesie philosophischer sei als die Geschichte? O nein! Konventionelle Masken bietet man uns für geliebte Gesichter. Ein beliebiges Märchen von bösen Tyrannen und tugendhaften Geiseln, von wilden Tänzerinnen und blonden Jungfrauen — ein Ballett statt der großartigsten Erfahrung eines Volkes! Mehr Poesie, mehr echte Poesie liegt in den Worten „Kaiserproklamation in Versailles" als in all diesen schwirrenden Allegorien und billigen Sym-

holen; mehr lyrische Kraft liegt in dem einfachen Bilde des alten Herrn im historischen Eckfenster, zu dessen liebem Gesicht sich die Bevölkerung in dankerfülltem Jubel Tag für Tag drängt, als in all diesen gekünstelten Rhythmen.

Hier treffen wir in greller Deutlichkeit jene Überhebung des falschen Idealismus, die alle Wirklichkeit verachtet, so lange sie nicht mit den traditionellen Mitteln einer hieratischen Poesie aufgeputzt ist. Der Dichter hat keine Ehrfurcht vor der geschichtlichen Wahrheit; er verschmäht es, das Bild zu benutzen, das die Phantasie des Volkes von seinen Heroen entwarf; er stilisiert nach eigenem Gutdünken unter Anleitung akademischer Prinzipien. So aber darf man nicht umgehen mit dem heiligsten Gut einer Nation. Sünde ist das, schlimmer als der tendenziöse Mißbrauch, den das Junge Deutschland mit Molière oder Friedrich Wilhelm I. oder dem jungen Goethe trieb. Hier scheiden sich die Wege. Heißt das Idealismus, so gilt es das deutsche Volk und die deutsche Poesie davor zu warnen. Wir wollen unsere menschlich-wahren Helden, den alten Fritz mit der Schnupftabaksdose und Bismarck mit dem Schlapphut; wir wollen keine Sonnenkönige Boileaus und keine historischen Operndichtungen, wie die Hofpoeten des Rokoko sie verfaßten. Uns scheint die große Wirklichkeit der deutschen Geschichte zu gut, um als Rohstoff für akademische Poetisierung zu dienen.

Wir können deshalb in Wilhelm Jordan, in Robert Hamerling, in Ernst von Wildenbruch nur litterarische Reaktionäre sehen. Aber wir ehren in ihm wie in ihnen den tapferen Idealisten, den ehrlichen Bekenner. Denn niemand wird zweifeln, daß er die vollste subjektive Wahrheit in seine Schöpfungen legt. Als ein Priester fühlt er sich. Der mittelgroße, korpulente Mann mit dem lebhaft geröteten kurzsichtigen Kopf, dem starken Schnauzbart, den lebhaften Bewegungen sieht immer aus, als sei er von weltfernen Dingen in Anspruch genommen, die aber dringend, eilig, nötigst sind; und das ist auch seine Empfindung. Diese naive Vorstellung von der Unentbehrlichkeit nicht nur der Poesie überhaupt, sondern seiner Poesie, macht die Gestalt menschlich so liebenswürdig: wir fühlen die volle Selbstlosigkeit eines hingebenden Gemütes, das den Zeitgeschmack und die Zeitkritik überhört und tapfer auf dem Posten bleibt, den es sich zugewiesen glaubt. Wir verkennen auch nicht, daß Wildenbruch aus seinem Glauben heraus dieser Zeit manches zu bieten hat, was sie sonst vermißte. Vor

allem ist es der lebhaft menschliche Anteil des Dichters an seinen Figuren. Eine Zeitlang sah es aus, als sei der moderne Autor an seiner Gleichgültigkeit gegen die eigenen Kinder zu erkennen. Dem gegenüber fühlte das Volk mit Recht in Wildenbruchs „Harold" oder „Quitzows" oder „König Heinrich" etwas von der Tradition der großen Meister.

Bei gleichem Ausgangspunkt blieb Richard Voß (geb. 1851 zu Neugrabe in Pommern) noch viel tiefer als Wildenbruch in der Romantik stecken. Schon das schwächliche Kind dichtete sich das Leben bis in alle Einzelheiten um, berauschte sich an Visionen: „Es waren geistige Morphium-Injektionen, die ich mir gab. Sie halfen mir, meinen elenden körperlichen Zustand zu ertragen, jedoch der Schaden, den sie in meinem Organismus anrichteten, sollte sich über meine ganze Jugend erstrecken." Auch wohl noch darüber hinaus! — Dann kam der Krieg, und die tapfere Seele begehrte mitzuthun; aber nur als Krankenpfleger konnte „unser Kleines" der Armee folgen. Die großen Erfahrungen steigerten in dem Träumer die Visionen bis zu beängstigender Deutlichkeit; er mußte sie sich von der Seele schreiben. So entstanden die „Visionen eines deutschen Patrioten" (1874). Und nun drängte sich, rascher noch als bei Wildenbruch, Werk auf Werk. Wie dieser (im „Neuen Gebot" 1886) ergriff Voß die Tendenzen des Kulturkampfes („Unfehlbar" 1874, „Savonarola" 1878). Dann versank er in pessimistisches Brüten („Scherben, gesammelt vom müden Manne" 1875—1878) und erlangte damit zuerst weitere Beachtung, denn diese Müdigkeit, diese vornehme Verzweiflung war so weit verbreitet! Das Trauerspiel „Luigia San Felice" (1882) brachte ihm den Preis, den das Mannheimer Nationaltheater zum Jubiläum der ersten Aufführung von Schillers „Räubern" ausgesetzt hatte: unter 156 Stücken schien den Richtern dies „an tragischer Kraft und tiefer Erfassung allgemein menschlicher Konflikte" dem genialen Vorbild am nächsten zu kommen. Es war ein verhängnisvolles Symptom: auch Voß sollte nie über das Stadium des „Sturmes und Dranges" hinauskommen. Auch ihm ist das wilde Wonnegefühl des zügellosen poetischen Wahnsinns das höchste Glück des Dichters. In wirkungsvollen Kontrasten, in pathetischen Reden, in effektvollen Situationen ergeht sich seine Phantasie; das Leben kennt er, wie Goethe von einem Dichter in Bezug auf die Natur sagte, „eigentlich nur durch Tradition". Aber in diesem rührend gläubigen

Dichtergemüt gewinnt das Theatralische fast eine neue Wahrheit; man möchte die wildesten Effekte sagen lassen, was bei Dumas die Verlorene sagt: „Ton amour m'a rendu une seconde virginité!“ So naiv, so ehrlich hat niemand an alle Theatercoups, an alle Monologe voll grenzenloser Selbsterkenntnis, an alle Charaktere von bewährtem Zuschnitt geglaubt wie Voß. Bewegt er sich nun auf einem Boden, der eine gewisse theatralische Vorbereitung mit sich bringt, so mag er eine Art Wirklichkeit vortäuschen: so in jener „Luigia San Felice“, wo süditalienisches Naturell und Erregung des politischen Bürgerkriegs zusammenwirken, um pathetische Reden, um dekorativ wirksame Symbole, vielleicht sogar um wunderbare Charakteränderungen möglich erscheinen zu lassen. Sonst aber hört man aus diesen wie Wasser formlos ausgegossenen Versen, in denen Parenthesen wie ungeschmolzene Eisstückchen herumschwimmen:

> Auf seinen Prätor schaut das ganze Volk
> (Denn sein war Tempel, Opfertier und Schlächter,
> Und Vestas Jungfraun übten nicht ihr Amt).
> Er blickt die Göttin an —

aus diesen konventionellen Wendungen der Prosa immer nur den Verfasser — einen Dichter, den die Sehnsucht aus der gemeinen Wirklichkeit der Dinge fortreißt, ohne daß ihn doch die Kunst zu einer höheren Wirklichkeit emporzutragen vermöchte.

Ebenso anachronistisch wirken seine Romane („Die neuen Römer“ 1885, „Die neue Circe“ 1886, „Dahiel der Konvertit“ 1888) mit der hysterischen Aufgeregtheit ihrer charakteristischen Abenteuer und abenteuerlichen Charaktere. Was „Michael Cibula“ (1887) allein an Unmöglichkeiten in Psychologie und Kolorit aufweist, läßt sich durch Jahrzehnte unserer Romanproduktion hindurch anderwärts nicht in gleicher Häufung auftreiben.

Wenn Voß mit seiner schwächlichen Nervosität, seiner sentimentalen oder überreizten Subjektivität etwas in ungünstigem Sinne „Modernes“ hat, das Wildenbruchs robuster Natur ganz abgeht, so vertreten zwei andere Dichter, in denen gleichfalls die Vaterlandsliebe für die ganze Richtung und für die Opposition zum Zeitgeist entscheidend wurde, andere, bessere Eigenschaften der neuen Zeit.

Kein stärkerer Gegensatz zu Voß' und Wildenbruchs mit konventionellen Mitteln zu typischen Effekten hinstrebenden Romanen läßt sich finden als die Geschichten von Theodor Hermann Pantenius

(geb. 1843) aus Mitau. Schon äußerlich bildet der Kurländer zu dem Pommern den schärfsten Gegensatz. Richard Voß ist von Carl Busse in jener Gesamtkritik älterer Dichter, die wir für Grosse anzogen, mit Recht in den Nachtrab der Münchener Dichterschule gestellt worden: die ästhetische Erscheinung gehört dazu, das wild flackernde Auge und die lebhaft bewegte Kravatte, der weiche Filzhut und die weiche Stimme. Pantenius ist dagegen, wie ihn ein liebevoll verstehender Kritiker, Fedor v. Zobeltitz, schildert, „ein großer breitschultriger Mann, ein ‚Eichenstamm‘, wie der Held in seinem ‚Allein und frei‘ heißt, helläugig, mit kräftiger Stirn und charaktervollen Zügen — und bei vollendeter Höflichkeit sehr geradezu, vor allem bis zum Verletzen wahrheitsliebend“. Fest und bestimmt steht er in der Wirklichkeit. Seine geliebte kurländische Heimat ist ihm innigst vertraut, und der eigenartige Duft, der ihr eigen ist, liegt über seinen Erzählungen wie über seinen schlicht und anschaulich vorgetragenen Jugenderinnerungen (1898): ein Duft, der aus den Niederschlägen einer stürmisch bewegten Vergangenheit und aus den Blüten einer stillen, fast weltfremden Gegenwart seine Ingredienzien zieht. Und wieder gehört Pantenius wie Walter Scott und Willibald Alexis zu den echten Meistern des historischen Romans, weil er nicht irgend eine „interessante Situation“ aus der Weltgeschichte herausschneidet, sondern aus der fließenden Entwickelung eines Stammes die Momente hebt, die die innersten Grundzüge der nationalen Individualität erblicken lassen. In seinem besten, reifsten Werk, „Die von Kelles“ (1885), sehen wir den kurländischen Adel der Reformationszeit vor uns in wunderbar kräftig erfaßter Eigenart; und die leisen Andeutungen des Autors genügen, um uns herausfühlen zu lassen, was der Zeit allein und was dem kurländischen Wesen überhaupt angehört. Und die Zeit mit ihrer wilden Vergeudung prächtiger Anlagen, mit ihrem kaum zu entwirrenden Durcheinander der politischen, konfessionellen, socialen, persönlichen Gegensätze — ich wüßte nicht, wo sie wirksamer gezeichnet wäre. „Zwecklose Kraft unbändiger Elemente“ überall — im Raufen wie im Saufen, im Pläneschmieden wie im Prahlen. Vor allem die prächtigen Trinkgelage haben ihresgleichen nur in einem Buch, das nicht unserer Litteratur angehört: in Selma Lagerlöfs „Gösta Berlingssaga“ (1895), dieser modernen schwedischen Ilias. Was thut es, daß die ernsten archivalischen Studien des Lokalpatrioten sich gelegentlich zu stark bemerkbar

machen: nicht immer weiß er die Berichte über das Thatsächliche ganz in die Stimmung des Erfundenen aufzulösen; aber es braucht nur eine seiner Figuren wieder zu erscheinen, der prächtige alte Stiftsvogt mit seinem pessimistisch-hoffenden „Na Gott bessers!", der streitbare Pfarrer — offenbar Pantenius' Liebling — oder sein unwürdiger Amtsgenosse — gleich sind wir schon wieder in der Illusion des Mitlebens. Mag auch der Verfasser in archaistischer und dialektischer Rede des guten zu viel thun und uns erst nur erraten lassen, was „Tolk" und „Kause", „Welpe" und „Gorre", „geschmächtigen" und „quästen" bedeutet — die Charaktere verstehen wir dafür um so schneller in ihrer klaren und doch nirgends — außer etwa bei der frommen, heimlich liebenden Jungfrau — konventionellen Zeichnung. Und das ganze Buch hat auch, wie jedes Werk einer starken Individualität, seine eigene Atmosphäre. Ein kräftiger, schlichter Gottesglaube, eine entschiedene christliche Religiosität, ein konservativ germanischer Geist durchdringt nicht nur die Hauptgestalten, sondern auch die Geschichte selbst. Kein enges Eifern — aber der Schmerz der Liebe, ein verhaltener Zorn, eine stille Hoffnung — sie lassen uns die politischen Fehden des Deutschen Ordens, der Bischöfe, der Städte, der Eingeborenen wie ein Schicksal, das wir miterleben, nahe vor die Seele treten.

Und dieselbe Zeit, die in den historischen Roman einen kräftigen realistischen Zug brachte, hat sie auch in die sonst jedem Realismus noch strenger verschlossenen Gebiete der Lyrik getragen. Schon hier muß der Name von Pantenius' Altersgenossen Detlev v. Liliencron (geb. 1844) genannt werden, obwohl seine litterarischen Anfänge erst in das nächste Jahrzehnt fallen. Aber in seiner Freude an realistischen Kampfschilderungen und nicht minder realistischen Gelage bildern, in seiner kräftigen Originalität und seiner patriotischen Tendenz ist der Schleswig-Holsteiner mit dem Kurländer innigst verwandt. Auch seine Dichtung streckt, wie die von Voß und Wildenbruch, ihre Wurzeln in den mit Heldenblut getränkten Boden des großen Krieges; aber dennoch gehörten noch andere Umstände dazu, ehe, spät wie C. F. Meyer, dieser merkwürdige Lyriker seine Ruhmesbahn fand.

Zwei andere Lyriker, jünger als er, sind viel früher mit ihren Dichtungen hervorgetreten. Noch erlaubte die Zeit einem realistischen Poeten nicht den vollen Mut seiner Eigenart; aber die Nachfahren der Romantik fanden auch kein lautes Echo mehr. Ein später

Nachahmer Brentanos und ein später Byronianer, so stehen Georg v. Dyherrn und Emil v. Schönaich nebeneinander. Es ist vielleicht kein Zufall, daß beide, wie Wildenbruch und Liliencron, alten Adelsfamilien angehören. Etwas konservative Tradition ist auch in ihrer Kunst.

Georg Frhr. v. Dyherrn (1848—1878) aus Glogau war eine Natur, in der sich wie bei Clemens Brentano wilde Leidenschaftlichkeit und inniges Einschmiegen seltsam mischten. Der Übertritt zur katholischen Kirche (1875) konnte seines Herzens Unruhe nicht ganz stillen, obwohl wenigstens sein religiöses Suchen hier Frieden fand. Melancholisch blieb auch der Bekehrte; aber der mit seinen patriotischen Zeitgedichten („Dem Kaisersssohn ein Lorbeerblatt" 1871) ein Dilettant geblieben war, der offenbarte sich in seinen letzten Gedichtsammlungen („Auf hoher Flut" 1880, „Aus klarem Born" 1882 erschienen) als einen Dichter von seltener Innigkeit und einer an Brentano gemahnenden Süße. Aber auch ein schlichter, volkstümlicher Ton, wie er dem Romantiker, so sehr er nach dem Volkston sucht, selten gelingt, steht ihm zu Gebote, vor allem, wo er sich „naturtrunken" in Wald und Berge einfühlt und die Stimmung fast so zart wie Annette v. Droste wiederzugeben weiß. Ein großes und liebenswürdiges Talent hat sich mit Dyherrn der Beachtung seines Volkes zu stolz und dann — zu früh entzogen.

Nur die Nervosität und die Romantik teilt mit Dyherrn Prinz Emil v. Schönaich-Carolath (geb. 1852) aus Breslau, ein Dichter, der wohl geeignet ist, an dem Namen seiner Familie die etwas lächerliche Berühmtheit des poeta laureatus von Gottscheds Gnaden, jenes Schönaich, der Arminium besang, zu vergüten. Zwar Heroen preist auch dieser Schönaich am liebsten; aber ihre Art ist von der des Römerbesiegers so weit entfernt, wie die lyrische Pracht des modernen von der epischen Trockenheit des schon in Lessings Tagen unmodernen Poeten. Er begann mit „Liedern an eine Verlorene" (1878), und große Sünder sind immer die Lieblinge seiner Poesie. Aber wie Franz Stuck malt er die Sünde — furchtbar, aber doch verlockend; abschreckend schön. Es ist etwas vom Blute Byrons in diesen „Dichtungen" (1883), die sich so leidenschaftlich in das Geheimnis der zerstörenden Liebesmacht einwühlen und die Reflexion doch fast immer in prächtige, nur zuweilen überladene Bilder, in echt lyrische Herzensschreie aufzulösen wissen.

Bilder sind es, die an den mystisch-wilden Zauber der Moreau und Rops fast mehr noch erinnern, als an germanische Vorbilder. Dann daneben, einfach, kräftig, altmodisch fast, ein Lied der Liebe zum Vaterland („O Deutschland!"), das die Heimat wie Thoma malt, patriarchalisch, mit symbolischer Umrahmung; oder einfache Stimmungsbilder („Die verlassene Villa"), am liebsten im Kostüm des Rokoko. Unverständlich kann er werden, wenn Gedanken und Empfindungen sich zu hastig auf die Lippe drängen; aber eins wird er nie, was in allen Landen der Lyriker am leichtesten wird: trivial.

Nach Kraftnaturen sehnen sich diese Dichter, und nach Thaten, wie sie nur solchen gegönnt sind. Sie berauschen sich in der Vorstellung übermenschlicher Leistungen, mögen sie bei den Menschen der Masse auch Thorheiten heißen oder Sünden. Das ist auch Romantik; das ist der Heroen- und Geniekultus Schopenhauers. Aus ihm ging der größte unter den Kämpfern gegen ihre Zeit hervor, der strahlendste Feind aller Flachheit, alles Massendienstes, der große Prophet des starken Einzelnen: Friedrich Nietzsche.

Friedrich Nietzsche (geb. 15. Oktober 1844), der Pfarrerssohn aus Naumburg, vertritt am augenfälligsten jenes Merkmal der „neuen Generation": er baut keine Systeme. Innere Gründe hinderten ihn: sein leidenschaftlicher Entwickelungseifer — und sein großartiger Realismus. Denn in der Methode ist dieser feurigste Idealist seiner Zeit Realist durch und durch.

Ihn hindert vor allem sein leidenschaftlicher Entwickelungseifer. Nichts charakterisiert den Menschen Nietzsche mehr als diese Eigenschaft. Die Wonne, zu lernen, umzulernen, lernend sich umzuschaffen, wird bei ihm zur herrschenden Leidenschaft.

In einer Atmosphäre echter altgläubiger Frömmigkeit wächst das kluge Kind auf und ist tief beschämt, als die fromme Missionarin aus Herrnhut es lobt, weil es für die schwarzen Heidenkinder seine besten Spielsachen hergegeben habe: in Wirklichkeit waren es nur die zweitbesten gewesen. Freilich reicht auch die Philosophie in die Tradition der Familie hinein: Arnold Ruge, der patriotische und freigeistige Führer der Junghegelianer, hatte in zweiter Ehe eine Nietzsche gefreit. — In dem steifen alten Naumburg unter Räten und Rätinnen lernt er eifrig, was ihm zum Lernen vorgesetzt wird; daneben dichtet er früh, und sein Wunschzettel enthält nur Musiknoten. Bald gelangt er in die berühmte Landesschule

Pforta (1858). Er ist auch hier ein Musterschüler, aber den Knaben, der damals schon (1859) ausrief: „Groß ist das Gebiet des Wissens, unendlich das Forschen nach Wahrheit!" mußte bald die Forscherlust über die vorgeschriebenen Gebiete des Wissens hinaustreiben. Als er auf die Dichteruniversität Bonn zog (1864) und in Friedrich Spielhagens Burschenschaft Franconia einsprang, hatte er mit dem Glauben seiner Kindheit längst gebrochen. Als er seinem philologischen Vorbild und Meister, dem großen Lateiner Ritschl, nach Leipzig (1865—1867) folgte, war er längst Forscher nicht mehr bloß auf dem Boden der antiken Sprachen. „Drei Dinge sind meine Erholungen, aber seltene Erholungen: mein Schopenhauer, Schumannsche Musik, endlich einsame Spaziergänge" (1866). Dies Trifolium blieb: Philosophie, Musik, einsame Spaziergänge; aber die Eigennamen wechselten. Die ausgezeichnete Biographie Nietzsches von der Hand seiner Schwester, aus den reichhaltigsten Quellen mit hingebender Liebe und kongenialem Verständnis geschöpft, zeigt jetzt, wie früh er Schopenhauer zu „überwinden" begann; aber der Philosoph führte ihn doch noch von Schumann zu Richard Wagner. Als er diesen (Mai 1869) persönlich kennte lernte, fand er in ihm „einen Menschen, der wie kein anderer das Bild dessen, was Schopenhauer das ‚Genie' nennt, mir offenbart und der ganz durchdrungen ist von jener wundersam innigen Philosophie".

Durch Ritschls Vermittelung war Nietzsche, ehe er noch sein Doktorexamen bestanden hatte (1869), Professor an der Universität Basel geworden. Hier kam er zu bedeutenden Persönlichkeiten in enge Beziehungen: zu Jakob Burckhardt, den er als den größten Deuter der griechischen Volksseele verehrte, zu dem Theologen Overbeck — vor allem aber eben zu Richard Wagner und seinem Kreis; der Komponist lebte damals in der Schweiz, in Tribschen bei Luzern. Das Verhältnis gedieh zu größter Innigkeit; nur zwei Porträts hingen in Richard Wagners Zimmer: Liszt und Nietzsche. Nietzsche selbst hat diese Tage der innigen Freundschaft stets als das größte Glück seines Lebens aufgefaßt.

Aber „uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen", sang der Dichter, der auf den jungen Philosophen am stärksten gewirkt hat: Hölderlin. Der große Krieg brachte die erste Unterbrechung jener „halkyonischen Tage". Der Krankenpfleger — nur als solchen hatte die neutrale Schweiz ihn beurlauben dürfen — erkrankte,

mehr durch die dumpfe Krankenstubenluft als durch eigentliche Ansteckung inficiert. Er hat sich von der Krankheit nie ganz erholt, zumal er sich die Zeit nicht nahm, sich völlig auszukurieren. Zu feurig verlangten tausend neue Gedanken, Werke, Weltanschauungen in ihm zu entstehen. Eine ungeheure Arbeitskraft erschöpfte sich doch an dieser Last der Vorarbeiten, Entwürfe, Ausarbeitungen. Endlich sprang sein erstes Werk nicht rein philologischer Natur hervor: „Die Geburt der Tragödie" (1872), die geniale Ouvertüre eines wunderbaren Lebenswerkes.

Der Grundgedanke des tiefsinnigen Buches wuchs mit psychologischer Notwendigkeit aus seiner Seele. Nietzsche ist ein leidenschaftlicher Forscher, eine faustische Natur; aber er ist gleichzeitig eine nach Schönheit dürstende Seele. Der schönheitstrunkene Bewunderer der Griechen betet den Apollo an, den Gott der Schönheit. Aber der faustische Grübler hält mit Schopenhauer diese Schönheit selbst nur für einen schönen Trug. Und dieselbe Geisteskraft, die „apollinisch" an dem Traumbild des schönen Scheins sich erfreut, strömt stürmisch über, um die Wahrheit selbst zu erfassen, berauscht sich „dionysisch" an der eigenen Kraft und an der asketisch-grausamen Vernichtung der Trugbilder. Apollinische Kunst bewundert er in der reifen Tragödie der Alten; dionysische Kunst soll in Wagners Musik ihm das Weltgeheimnis offenbaren.

Hier ist doch seine stärkere Sehnsucht. Gemäßigt staunt er die apollinische Kunst des Sophokles an; aber einen Dithyrambus stimmt er an, um das Glück der dionysischen Eingeweihten und ihres modernen Hohepriesters Wagner, des typischen Genies, zu preisen. Nur von hier kann ihm eine „Wiedergeburt der Kunst" kommen: apollinische und dionysische Kunst müssen sich wieder, wie bei der Geburt der antiken Tragödie, vereinigen. Nur so ist eine Wiedergeburt der Kultur möglich; denn die alte Kultur hat „der theoretische Mensch" vernichtet. Was ist dem die Schönheit? was ist ihm der Rausch, in dem der Mensch über seine Grenzen hinausflieht und sich auflöst in das All, wie der junge Goethe, wie Hölderlin und Novalis es ersehnten? Der theoretische Mensch will vor allem seine Vernunft beisammen halten und überall in den Grenzen bleiben.

So ward Nietzsche zum Kämpfer gegen seine Zeit.

Man begreift, daß das Buch Richard Wagner entzückte; und man begreift, daß es andern eine Thorheit und ein Ärgernis ward!

Noch tobte der Kampf um Wagner; wie mußte ein Buch reizen, das ihn als den Gipfel aller Kunstentwicklung der Neuzeit, ja als den Propheten einer neuen Kultur verkündete! Wie mußte ferner in einer Epoche, in der die Wissenschaft allverehrt auf dem Thron saß, der Angriff auf den „theoretischen Menschen" empören! Von hier ging denn auch die erste Polemik aus: aus Gelehrtenkreisen. Es war ein Mann, der Nietzsche in vieler Hinsicht verwandt war, der das Schwert zuerst erhob: Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff (geb. 1848) — wie sein Pfortenser Mitschüler Nietzsche ein Mann von erstaunlicher Großartigkeit der künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen, wie er ein Meister der Form in Darstellung und Polemik, wie er vor allem eine Persönlichkeit von ausgesprochener aristokratischer Eigenart und ein feuriges Temperament, das Philologie nicht „treibt", sondern lebt. Demnach war es nur natürlich, daß der große Philologe, damals noch ein erstaunlich frühgereifter junger Doktor, wie Nietzsche ein unnatürlich junger Professor, sich zum Kampf gegen die „Geburt der Tragödie" gedrängt fühlte. Persönliche Gegensätze mochten mitspielen — entscheidend sind doch bei solchen Naturen nur die prinzipiellen Gegensätze. In Wilamowitz und Nietzsche bekämpften sich der erneute Klassicismus und die wiedergeborene Romantik. Ein Kampf zweier Weltanschauungen lag in dieser Kritik wie in Lessings Urteil über Goethes „Werther", wie in Goethes Urteil über Kleists Dramen. „Hier gähnt eine Kluft", rief Wilamowitz selbst, „die nicht zu überbrücken ist. Mir ist die höchste Idee die gesetzmäßige lebens- und vernunftvolle Entwicklung der Welt . . . und hier sah ich die Entwicklung der Jahrtausende geleugnet". Das ist es. Was kennzeichnet den Klassicismus tiefer, als der Glaube an die „lebens- und vernunftvolle Entwicklung der Welt" zu höchstens nur einmal erreichbaren Gestaltungen? Was ist der Romantik entschiedener eigen als der Glaube an die ewige Gleichheit der Natur und der Menschenseele, an die Übereinstimmung von Kunst- und Volkspoesie, an die innere Einheit aller Mythen, Lehren, Offenbarungen? Es ändert nichts, daß die Klassizität diesmal in einem leidenschaftlich bewegten Stil fast formlos schreibt, wie die Polemiker der Romantik, der neuromantische Prophet aber in klar und fest geformten Abschnitten, schön gebauten Sätzen, wie die Didaktik der klassischen Zeit. Um was es sich wirklich handelte, das hat so deutlich wie Wilamowitz Nietzsches Freund und Verteidiger, der große Philolog Erwin Rohde (1845—1897) an der

zitierten Stelle in seiner Gegenschrift ausgesprochen: es gilt den Kampf gegen die hochgepriesene „Civilisation“ für eine viel höhere „Kultur“, „die durch alle Civilisierung höchstens vorbereitet ist“.

Man darf von dem Kampf um die „Geburt der Tragödie“ fast sagen, was der französische Philosoph mit geringem Rechte von der Schlacht bei Belle-Alliance sagte: „A Waterloo il n-y-avait ni vainqeur ni vaincu!“ Mochte in rein sachlicher Hinsicht Wilamowitz vielleicht zunächst eine Niederlage davontragen — sein Bekenntnis zu den alten Meistern, seine Warnung vor einer Inspirationsphilologie, wie sie auf anderem Gebiet Herman Grimm durchzuführen versuchte, hat auf die Dauer für sein Fachgebiet doch Recht behalten; aber Nietzsches große Gesammtanschauung, der Wilamowitz so gar nicht gerecht ward, begann noch rascher ihren Eroberungszug.

Rascher — aber doch nicht rasch. Denn für den Autor selbst kamen Hemmungen. Die Grundsteinlegung des Bayreuther Theaters (1872), die Zeit der kühnsten Hoffnungen, ward von der ersten Aufführung (1876) abgelöst — les jours se suivent, mais ils ne se ressemblent pas. Die Verwirklichung ward, wie so oft, zu einer Ernüchterung. Das Spiel selbst hielt nicht ganz, was man sich versprochen; vielmehr aber noch enttäuschten die Zuhörer. Der feinsinnige Bewunderer Wagners mußte verletzt werden durch den polternden Fanatismus und die theatralischen Posen zahlreicher Anhänger. Aber auch der Meister selbst verlor bei allzu naher Bekanntschaft. „Wagner hat nicht die Kraft, die Menschen im Umgange frei und groß zu machen: Wagner ist nicht sicher, sondern argwöhnisch und anmaßend“ (1878). Das Demagogische an dem großen Agitator mißfiel dem Aristokraten: die Witzeleien, die „Effekte für die Galerie“. Seine unbedingte Anerkennung Wagners als des typischen Genies fing an, erschüttert zu werden. Und vielleicht trugen diese geheimen Kämpfe so viel wie die wütende Arbeit zur Zerrüttung seiner Gesundheit bei. Weihnachten 1875 brach er zusammen, und brauchte Monate, ehe er wieder arbeiten und — was ihm so nötig war wie dies — wieder lachen konnte. Von Bayreuth ging er dann (1876) nach Italien; aber schon begannen seine Augen Schonung zu fordern. In Sorrent war er mit Wagner zusammen, aber schon hatte man sich nichts zu sagen. Das packte Nietzsche am tiefsten. Der Mann, den er verehrt hatte wie keinen Sterblichen, schob ihn rücksichtslos zurück, sobald sich

zwischen Nietzsches Interessen und den eigenen eine Kluft aufthat; nur als Werkzeug war er ihm willkommen gewesen. Die „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ (1873—1876) hatten den Autor der „Geburt der Tragödie“ von Richard Wagner entfernt; „Menschliches Allzumenschliches“ (1878—1879) vernichtete ihren Zusammenhang. Nietzsche war seinerseits unglücklich über Wagners letzte Entwicklung:

> Richard Wagner, scheinbar der siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener, verzweifelter décadent, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder. — Hat denn kein Deutscher für dies schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der Einzige, der an ihm — litt? — Als ich allein weiter ging, zitterte ich; nicht lange darauf war ich krank, mehr als krank, nämlich müde — müde aus der unaufhaltsamen Enttäuschung über Alles, was uns modernen Menschen zur Begeisterung übrig blieb, über die allerorts vergeudete Kraft, Arbeit, Hoffnung, Jugend, Liebe, müde aus Ekel vor der ganzen idealistischen Lügnerei und Größen-Verweichlichung, die hier wieder einmal den Sieg über einen der Tapfersten davongetragen hatte, müde endlich, und nicht am wenigsten, aus dem Gram eines unerbittlichen Argwohns — daß ich nunmehr verurteilt sei, tiefer zu mißtrauen, tiefer allein zu sein als je vorher. Denn ich hatte niemanden gehabt als Richard Wagner.

Ostern 1879 kam es zu einer furchtbaren Krisis. Er mußte seine Professur niederlegen; er „kam auf den niedrigsten Punkt seiner Vitalität — er lebte noch, doch ohne drei Schritt weit vor sich zu sehen“. Erst ein längerer Aufenthalt im Engadin gab ihn dem Leben wieder. Dem Leben — das von nun an nur noch ein Leben in Gedanken war. Auf alles Glück hatte der immer Anspruchslose verzichtet, seit der erste Band des „Menschlichen Allzumenschlichen“ ihn Wagners Freundschaft, ja jede Schonung von Seiten der Umgebung Wagners gekostet hatte. Er las, er ging und pflückte in einsamen Spaziergängen die Früchte seiner nie rastenden Gedankenarbeit; dann schrieb er die Aphorismen nieder und ließ sie von treuen Freunden zum Drucke besorgen. So entstand die große Reihe der eigentlich reformatorischen nach den mehr kritischen Schriften: „Morgenröte“ (1881), „Die fröhliche Wissenschaft“ (1882), „Also sprach Zarathustra (I—III 1883, IV erst 1891 erschienen); „Jenseits von Gut und Böse“ (1886), „Zur Genealogie der Moral“ (1887). Mit dem letzten Buch kehrte er wieder wesentlich in die polemische Tendenz zurück, die dann wieder eine ganze Reihe vertritt: „Der Fall Wagner“

(1888), „Götzendämmerung“ (1889), „Nietzsche contra Wagner“, „Der Antichrist“ — beide erst nach der Erkrankung erschienen. Das große positive Hauptwerk, dem der „Antichrist“ als polemischer Vorposten nur die Bahn brechen sollte, ward nicht vollendet. Denn plötzlich brach die geistige Erkrankung über den Einsamen herein. Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen. Keine erbliche Belastung liegt vor; denn erst spät, aus äußerem Anlaß, ist der Vater Nietzsches geistig erkrankt; sondern der nur zu natürliche Zusammenbruch eines Geistes, „der seit Jahrzehnten nur in höchster Arbeit, äußerster Anspannung lebte, eines Körpers, dessen Nerven und Sinne zu lange nur immer der geistigen Anstrengung hatten dienen müssen“. Eine ungeheure Bewältigung von philosophischer, historischer, schönwissenschaftlicher Litteratur aller Zeiten und Völker, ein unaufhörliches Verdrängen von Gedanken, Zweifeln, Vermutungen, unablässige Sorgfalt für die Form, mehr noch der zahllosen Aphorismen als der beständig daneben aufsprießenden Gedichte und Sprüche (gesammelt erschienen 1898) — welcher Geist hätte das dauernd ertragen können? Unter geringerer Last brachen Hölderlin und Swift zusammen.

Das tragische Schicksal milderte treueste Liebe der Seinen. Die Mutter, vor allem die Schwester, seine treueste Freundin und der eifrigste seiner Jünger zugleich, haben für den auch in der Geistesschwäche milden, freundlichen, reinlich und nett sich haltenden Kranken geleistet, was Liebe nur vermag. Auf der Veranda des Hauses in Weimar, das das „Nietzsche-Archiv“ birgt mit seinen Manuskriptschätzen und seiner Bibliothek, sitzt der großgewachsene Mann mit dem starken Schnurrbart und den buschigen Augenbrauen, dessen Gesichtsschnitt etwas von dem polnischen Ursprung seiner Vorfahren zeigt, und blickt lächelnd in die Sonne. Unten aber im Archiv sorgt treue Arbeit dafür, daß sein Werk so sorgsam, so vollständig, so klar erläutert in die Welt zieht, wie noch kein Philosoph das erreicht (Gesamtausgabe unter Leitung von Elisabeth Förster-Nietzsche seit 1895).

Der mächtige Siegeszug seiner Ideen begann erst kurz vor der Erkrankung. Zuerst empfing sie, wie üblich, Wut und Hohn. Die Schrift gegen D. Fr. Strauß („Unzeitgemäße Betrachtungen“ I, 1873) erregte einen unbeschreiblichen Lärm; die „Grenzboten“ riefen „Polizei, Behörden, Kollegen“ gegen den Frevler an der deutschen Kultur an, und forderten, daß er an jeder deutschen

Universität in Verruf gethan werde. Die zweite „Unzeitgemäße“ („Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ 1874) machte den ersten großen Kritiker auf ihn aufmerksam, Karl Hillebrand, der aber doch immer noch das „Paradoxale“ zu stark, das Positive viel zu wenig betonte. In weitere Kreise drang wohl erst die „Morgenröte“ (1881), aber erst „Jenseits von Gut und Böse“ (1886) machte Nietzsche berühmt und stellte ihn in die Mitte allseitiger Diskussion. Nach der Erkrankung drang endlich sein Name nach Frankreich und England, wo jetzt auch Übersetzungen und (wenigstens in seinem geistigen zweiten Vaterlande Frankreich) gute Gesamtdarstellungen seine Gedanken verbreiten. Gegenwärtig ist er eine Macht, mit der zu rechnen jedem selbstverständlich ist, der allgemeinere geistige Probleme in Angriff nimmt. In philosophischen Fachkreisen giebt man sich zuweilen noch das Ansehen, als nehme man den „Dilettanten“ nicht voll; aber das ging Schopenhauer nicht anders. Wir können hier auf die große Litteratur über Nietzsche nur verweisen und haben ohne Polemik und ohne Einzeluntersuchungen die Grundtendenz seiner Werke und ihr Verhältnis zu Zeit und Ewigkeit knapp darzulegen. Von der Frage, wie weit eine eigentliche Entwickelung in seinen Arbeiten vorliegt, müssen wir ganz absehen. Uns scheint, daß das Wesentliche allerdings schon sehr früh präformiert war und daß die Grundzüge von Nietzsches Philosophie sich im ganzen gleich blieben, so viel auch im einzelnen sich umgestaltete. In mehr mythologisch verhüllter als eigentlich dogmatischer Form hat Nietzsche selbst den Hauptinhalt seiner Lehren in den vier Zarathustra-Büchern (1883—1891) vorgetragen; daneben sind für das Verständnis seiner Gedankenwelt noch in erster Linie wichtig „Geburt der Tragödie“, „Morgenröte“, „Jenseits von Gut und Böse“, „Götzendämmerung“. Wer sich in Nietzsche erst einlesen will, thut gut, mit den leichteren Schriften „Fröhliche Wissenschaft“ und „Zur Genealogie der Moral“ zu beginnen und davon sofort zum „Zarathustra“ überzugehen. Zu warnen ist vor der massenhaften Makulatur populärer Erläuterungsschriften. Unsere eigene Darstellung giebt sich nur als anspruchslosen Versuch; die gründliche Durcharbeitung des „Problems Nietzsche“ gehört nicht in eine Litteraturgeschichte und kann überhaupt nirgends so nebenbei gegeben werden.

Jeder große Geist ist positiv. Wie bei Luther, bei Lessing, bei Feuerbach hat man auch bei Nietzsche zu oft das Positive über dem

Negativen übersehen. Aber sicherlich legte Nietzsche selbst seine Erstlingsschrift richtig aus, wenn er vor die neue Auflage schrieb: „Aus dieser Schrift redet eine ungeheure Hoffnung ...“ Auf die höchste Kunst der Lebensbejahung, auf ein Zuviel von Leben ist seine Fahrt gerichtet, und nur Mittel zum Ziel ist, was ihm als schonungslose Vernichtung der Hindernisse für eine Höherzüchtung der Menschheit unvermeidlich scheint. Hierin liegt sein positives, höchst positives Ideal. Im allgemeinsten läßt es sich wohl in jenes Wort „Übermensch“ fassen, das er von Goethe übernahm, um es mit ganz neuem Sinn zu füllen. Bloß darf man sich in der Auffassung dieses Begriffes nicht durch gewisse Paradoxien und gewisse Symbole beirren lassen; und noch weniger durch die Analogien bei älteren Denkern. Was Nietzsche unter dem Übermenschen versteht, ist mit dem höheren Menschen Jordans und Daumers, dem Freien Max Stirners, dem „modernen Europäer“ Dührings unzweifelhaft verwandt; aber es steht um mehr als *eine* Entwickelungsstufe über all diesen Konzeptionen. Von Jordan und Dühring wie von Renan und so vielen andern hat er gelernt auch für diesen Begriff; aber Nietzsche war ein Geist, der nicht lernen konnte, ohne fortzuführen, zu heben.

Eins ist vor allem wichtig, was Nietzsche von Stirner scheidet. Für Nietzsche ist der „Übermensch“ ein Typus — nicht ein Einzelner, ein Einziger. Nicht ich oder du sollen Freie, Übermenschen heißen — kaum er selbst, der den Übermenschen brachte; sondern eine Zeit soll kommen, in der wir alle „den Menschen überwunden haben“. Nur zur Heranbildung dieser dionysischen Zeit begehrt Nietzsche jene Herrschaft der Wenigen, der Einzelnen, jene Theokratie des Geistes, die für Renan (wie einst für Platon) das dauernde Ideal war. Wohl gab es Zeiten, in denen er zweifelte, ob den Vielzuvielen jemals der Eintritt in jenes neue Reich des Geistes gelingen könnte. Im ganzen beherrschte ihn doch die Analogie des Hellenentums, das ihm als ein Volk von Übermenschen erschien, und der Glaube an die Macht allgemein entwickelnder Kräfte so stark, daß er an eine allgemeine Höherzüchtung der ganzen Menschheit glaubte.

Die Neuheit, die Nietzsche dem uralten Gedanken von besseren, künftigen Tagen gab, stammt aus dem Tiefsten und Größten, was er besaß: aus der ungeheuren Intensität des Erlebens. Ist dies eins der wichtigsten Kennzeichen des Künstlers — und darüber kann schwerlich Zweifel herrschen — so wird man nicht

zögern dürfen, Friedrich Nietzsche in die Reihe der größten Künstlernaturen zu stellen, die die Welt gesehen hat. In dieser ungeheuren Heftigkeit des Erlebens, in dieser genial gesteigerten Kraft, jede Empfindung und jeden Gedanken wie ein Ereignis auszukosten, lag freilich auch die Tragik seines Lebens begründet. Er hat sie mit Bewußtsein stolz getragen, weil er wußte, was damit erkauft war.

Jenem Begriff des „Übermenschen“ hat Nietzsche einen ganz neuen Inhalt gegeben. Zunächst erfaßte er ihn so vielseitig, wie kein Vorgänger. Jordan und Dühring denken nur an eine Steigerung der Leistungsfähigkeit des Menschen: seine körperliche und intellektuelle „Höherzüchtung“ soll ihn zu Thaten befähigen, wie sie jetzt ein Einzelner noch nicht vollbringen kann; und nur in diesem Triumph seiner Kräfte soll er ein gesteigertes Glücksgefühl empfinden. Im Gegensatz dazu hatten die Frommen *ihren* Übermenschen jederzeit als zu höherer Genußfähigkeit organisiert gedacht; Lavater etwa in seinen „Aussichten in die Ewigkeit“ malt sich in merkwürdig realistischer Weise aus, wie im Jenseits die Sinne, alle, auch selbst der des Geruchs, so verfeinert und verschärft sein werden, daß wir sehend, hörend, mit allen Organen wahrnehmend unerhörter Seelengenüsse fähig werden. Etwas von dieser romantischen Phantasie ist in Nietzsches Bild des Übermenschen; aber organisch vereint sich damit die andere Vorstellung von dem körperlich und intellektuell vervollkommneten Thatmenschen. Unerhörter Leistungen und unerhörter Seligkeiten soll der Ubermensch fähig sein. Aber seine Thaten geschehen nicht mehr um äußerlicher Zwecke willen, sondern aus innerem Drang, aus einer Notwendigkeit, deren Erfüllung Selbstzweck ist. Mit andern Worten: That und Genuß, Gedanke und Handlung — alles wird empfunden als intensives Auskosten des Lebens. Das Leben selbst wird zum großen Problem gemacht. Uralt war die Forderung, daß man das Leben zum Kunstwerk gestalten solle. Aber sie ist dem Modernen noch viel zu teleologisch. Jeder einzelne Moment hat sein volles Recht. Das Leben soll ein Kunstwerk werden, gewiß — nicht aber so, daß es in einem bestimmten Augenblick „fertig“ ist. „Zweck sein selbst ist ein jedes Geschöpf“, rief Goethe den Teleologen entgegen; Zweck ihrer selbst ist eine jede Phase der Entwickelung, lehrt Nietzsche. Gerade dadurch wird das Leben zum Kunstwerk, daß es jeden Augenblick anders, jeden Augenblick aber voll, in saftiger Rundung ganz und harmonisch ausgestaltet dasteht; denn nur so ist der Einzelne

ein würdiger Sohn der rastlos schaffenden und jederzeit vollendeten Mutter Natur. Und das ist es vor allem, was den „Übermenschen" vom Menschen niederer Art unterscheidet: daß er in jedem Moment mit allen Kräften seines Wesens lebt. „The whole man must move together", um ein Lieblingscitat des von Nietzsche sehr hoch gestellten Lichtenberg anzurufen. Der gewöhnliche Mensch ist immer eine nur teilweise beschäftigte Maschine. Jetzt arbeitet er; aber während dessen pausiert seine ganze Genußfähigkeit. Jetzt schwelgt er — aber währenddessen hängen Hand und Fuß schlaff hernieder. Und weiter: selbst während er arbeitet, spielt nicht das ganze Orchester. Der ist etwa Philolog: all sein Wissen, seine geschulte Phantasie, seine geübte Anschauungskraft sind auf der Jagd; aber sein künstlerisches Empfinden schläft, statt mitzuhelfen. Nicht so bei dem Übermenschen. Jeder Moment findet ihn gerüstet, mit allen Organen, allen Kräften, aller Anspannung des Wollens, aller Lust am Dasein ihn auszukosten, auszumünzen. Nichts geht ihm verloren von diesem höchsten, unschätzbarsten Gut: der Wirklichkeit. Die Realität ist für ihn in ihrer vollen Rundheit da, mit allem Licht und allem Schatten, aller Freude und allem Schmerz; er will sie nicht bloß abtasten, sondern auch ganz in sich saugen. Denn sie allein ist das ewig Wertvolle, verloren nie zu ersetzen, mit keinem Traum in ihrer ganzen wahrhaftigen Kraft herzustellen. Und das ist die Aufgabe der künftigen Menschheit: nichts zu verlieren von der Wirklichkeit, nichts sich zu versagen vom Genuß des wahrhaftigen Lebens.

Man denke an die Entwickelung, die etwa der Ackerbau genommen hat. Die Urzeit pflückt in unbedachter Hast ein paar Ähren ab; langsam lernt man die Kunst des Pfluges und bleibt jahrhundertelang in der Übung eines oberflächlichen Kultivierens des Bodens; endlich lernt man mit künstlichen Mitteln ihn fruchtbarer machen, mit Maschinen die Saat wirksamer einführen, vollständiger, restloser einernten und verarbeiten. Den vollständigen restlosen Anbau der Wirklichkeit lehrt Nietzsche. Der Übermensch verhält sich zu früheren Typen der Menschheit wie der Besitzer einer amerikanischen Riesenfarm zu dem Buschmann, der ein paar Kornähren abrupft.

Man erkennt leicht, wie diese Vertiefung des Begriffs wirklich die Konzeption eines „höheren Menschen" der Zukunft von Grund aus erneuert. Dieser Mensch soll nicht bloß Arbeiter und nicht

bloß seliger Beschauer sein, nicht bloß Künstler und nicht bloß Denker. Jeder Augenblick soll in ihm alle Keime reifen, die genügend entwickelt daliegen. Die „Persönlichkeit“ ist für Nietzsche nichts anderes als die Möglichkeit zu gewissen Erlebnissen. Die Stärke des Temperaments, die Kraft der Organe, die Konzentration des Willens bestimmen die Bedeutung des Einzelnen.

Will man es grob ausdrücken, so darf man sagen: Nietzsche erwartet von der Zukunft der Menschheit vor allem eine gesteigerte Gesundheit. Keine Nervosität, der es vor den Ohren surrt und vor den Augen flirrt, wenn wir hören und sehen sollen; keine Abspannung, keine Müdigkeit, keine partielle Lähmung und Verkümmerung. Dies Ideal hat er gern mit dem symbolischen Begriff der „blonden Bestie“ bezeichnet. Der rücksichtslos gesunde Mensch der Urzeit stand diesem Bilde immer noch näher als der verfeinerte Dekadent mit seiner specialistischen Arbeitsteilung, dem Arbeit und Genuß, Moment der Abspannung und der Energie wie getrennte Welten auseinanderfallen. Daß gleichwohl jener Ausdruck nur symbolisch ist, das hätte man nie verkennen dürfen. Die rohe stumpfe Gesundheit ist für viele Dinge mindestens so unempfindlich wie die raffinierte Kränklichkeit. Das übergesunde Mädchen vom Lande verliert von den Genüssen der Wirklichkeit mindestens so viel wie der zarte Träumer in der Studierstube. Trotzig, paradox warf Nietzsche der Selbstanbetung einer intellektuellen und moralischen Überkultur, die zu vollständiger Verkümmerung gewisser feinerer Organe des modernen Menschen geführt hatte, die „blonde Bestie“ entgegen. Er war eben ein Dichter und bedurfte der Symbole. Hätte er trocken wie Hegel auseinandergesetzt, er verlange ein gewisses Maß von überströmender Gesundheit, so hätte er weniger Widerspruch befahren; nun warf sich die Oberflächlichkeit auf dies Symbol und glaubte Nietzsche als Propheten der Barbarei darstellen zu dürfen, weil er die an Hypertrophie bestimmter Einzelorgane krankende Überkultur heilen wollte!

Giebt man jenes Ideal einer Höherbildung der gesamten Menschheit zu, so muß man auch zugestehen: „Tausend Ziele gab es bisher, denn tausend Völker gab es ... Noch hat die Menschheit kein Ziel.“ Kein Ziel in diesem Sinne ist die einseitige Ausbildung zu irgend einem einzelnen religiösen Ideal, denn bei jedem verkümmern Anlagen der Menschheit: die kriegerische vielleicht, wie beim christlichen Pietismus, die realistisch-künstlerische, wie bei den Religionen

des Orients, die wissenschaftliche, wie bei jeder Orthodoxie. Kein Ziel in diesem Sinne sind die Volksindividualitäten, denn auch von ihnen bildet jede nur bestimmte Seiten aus: das deutsche Ideal enthält nichts von der reizenden Grazie Frankreichs, das französische nichts von der gesammelten Kraft Deutschlands. Wer dem „Europäer" zustrebt, für den sind „solche atavistische Anfälle von Vaterländerei und Schollenkleberei zu überwinden": Durchgangspunkte in der Entwickelung sind ihm der Deutsche und der Romane wie der Grieche und der Hebräer. Nietzsche ist deshalb doch ein feuriger Patriot gewesen. Deutschland liebte er nicht, und die Deutschen hat er so oft und hart gescholten wie viele andere gute Vaterlandsfreunde: Luther, Börne, Treitschke; es war doch vor allem das eigene Volk, an dessen Hebung und Veredelung er dachte, und gekränkte Liebe machte seine Rüge scharf. Noch weniger als die großen Organismen, Volk, Kirche, können Organisationen mehr äußerlicher Art ein Endziel der Menschheit sein. Den Staat vor allem, vor dem seit Hegel die Moralphilosophie anbetend auf den Knieen lag und der etwa für Treitschke der Gott auf Erden war, ist für Nietzsche der „neue Götze", den er fast mit dem Zorn der Romantiker haßt: „Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch; und diese Lüge kriecht aus seinem Munde: ‚Ich, der Staat, bin das Volk' — Lüge ist's! Schaffende waren es, die schufen die Völker und hängten einen Glauben und eine Liebe über sie hin: also dienten sie dem Leben. — Vernichter sind es, die stellen Fallen auf für viele und heißen sie Staat . ." Vernichter; denn was hemmt stärker die freie Individualität der Kraft, beim Einzelnen wie beim Volk, als der moderne Staat mit seiner Härte, seiner Fühllosigkeit für das angeborene Recht, seiner ganzen mühsamen Barbarei? Auch der Staat in dieser Form ist etwas, das überwunden werden muß. Aber auch die Wissenschaft als unbedingt Äußerstes ist ein Götze; der Geist der „unbefleckten Erkenntnis" verstümmelt das freie Wollen. Und so hat Nietzsche noch viele Überwindungen und Häutungen zu lehren.

Der so glühenden Herzens den unendlichen Reichtümern der Welt, den unerschöpflichen Inhalten des Lebens nachsann — wie hätte irgend etwas ihm genügen sollen, das fertig dalag? Nation, Wissen, Sitte, Kunst, Individualität: Aufforderungen zur Höherbildung war es ihm alles. Nur kein Ruhen — nur kein Versäumen; alles gilt es zu benutzen, damit dereinst das Bibelwort erfüllt sei: „Alles ist euer!"

Aber auch an Nietzsche erfüllt sich, was er so oft an der Menschheit mit klagendem Zorn verurteilt hatte: die Mittel werden Selbstzwecke. Um der Menschheit den Frieden christlicher Liebe zu sichern, hat man blutige Kriege geführt, bis Liebe, Frieden, Christentum vergessen waren. So ist es überall. Nietzsches hohes Ideal: der Übermensch, die volle Eroberung der Wirklichkeit, hat eine stete Entwickelung zur Voraussetzung. Und dieses unablässige Fortschreiten wird nun auch ihm Selbstzweck. Über der Freude an dem Empfinden unaufhörlicher Veränderungen vergißt er das Endziel: die volle Hingabe an die Wirklichkeit. So entsteht aus psychologischen Wurzeln die wundersame „Lehre von der ewigen Wiederkunft". Lessings unermüdliche Sehnsucht zu lernen, sich zu vervollkommnen, in immer höhere Klassen zu steigen, verführte den klaren Denker dazu, die uralte mythologische Träumerei von der Seelenwanderung zu erneuen; Nietzsches leidenschaftliche Freude an der Beobachtung großer Entwickelungsprozesse brachte ihn dazu, der Lehrer der (einst schon von den Pythagoreern verkündeten) „Wiederkehr des Gleichen" zu werden. Alles kehrt wieder, in eisernem Ringe drehen sich die Erscheinungen, und die gleiche Notwendigkeit, die einmal das römische Weltreich und diese Fliege dort am Fenster, hier den winselnden Hund und dort Beethoven erzeugt hat, wird wieder und immer wieder dies und gerade dies Reich und diese Fliege dort am Fenster und so alles schaffen. „Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!" Dies nun ist uns nur Mythologie. Wir verkennen nicht die tiefe symbolische Bedeutung der Lehre, die heilsame Warnung vor jenem Optimismus, der glaubt, irgendwie auf einem Höhepunkt der Entwickelung werde die Menschheit sich je behaupten können. Aber als die „Fröhliche Wissenschaft" (1882) den Gedanken zuerst brachte, ja als er „Anfang August 1881 in Sils Maria, 6000 Fuß über dem Meere und viel höher über allen menschlichen Dingen" ihn zuerst aufblitzen sah — da begann wahrlich Zarathustras Untergang. „Incipit tragoedia." Von diesem Augenblick an verdunkelte der mystische Reiz eines großartigen, aber rein mythologischen Gedankens dem Enthusiasten der Realität die Freuden der großartigen Vorurteilslosigkeit seines bisherigen Geisteslebens. Von diesem Augenblick an wurde der große Künstler und Dichter und Erzieher sich selbst zur mythologischen Person; von diesem Augenblick an galt ihm das

Erleben neuer Offenbarungen mehr als das volle Auskosten der Wirklichkeit. Nietzsche ward Zarathustra — eine Schöpfung von wundersamem poetischem Reiz, aber stilisiert und nicht mehr von der ganzen Lebensfülle des Menschen durchpulst. Das wundervolle „trunkene Lied“ verkündigt uns, wie diese Traumwelt aufstieg:

Die Welt ist tief,
Und tiefer, als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

So hat er sich an der wunderbaren Rätselfülle des Lebens, an dem unerschöpflichen Reiz der Existenz berauscht, daß eine endlose Zeit als Perspektive ihm nicht genügt: wir sehen das Ende nicht, darum erscheint die Linie uns begrenzt. Sinnlich endlos, unbegrenzt für unsere Wahrnehmung ist nur der Kreis. „Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.“ In dem immer wiederkehrenden Kreislauf haben wir die tiefe Ewigkeit gleichsam greifbar. Nichts nutzt sich ab; kein Jüngster Tag. Und so schwelgt der Liebhaber des Lebens in der Idee: „Nie hörte ich Göttlicheres!“ „Immer wird es wiederkehren, immer steigen, immer sinken, sich verdüstern, sich verklären, so hat Brama dies gewollt.“ Aber keinerlei Erfahrung und keinerlei Wahrscheinlichkeitsrechnung der Welt kann dies Dogma von der „Wiederkehr des Gleichen“ aus der Sphäre des Mythisch-Symbolischen in die philosophischer Erkenntnis zaubern. Daß die großen Grundelemente immer wiederkehren werden, Chaos, „Schöpfung“, Blühen und Vergehen; daß die großen Typen sich im Wechsel behaupten; daß jeder Moment verwandt ist mit einem Moment fernster Zeiten — das glauben auch wir mit Herder und Goethe; daß der Einzelne, daß das Einzelne, „diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen und ebenso dieser Augenblick und ich selber“ ewig wiederkehren, das scheint uns überreizte Vergötterung des Einzelnen. Und der Kultus des Wirklichen scheint uns hier in Selbstvernichtung umzuschlagen. Denn ist nicht eben dies das Köstlichste an jedem Ding und jedem Menschen und jedem Geschehnis, daß es nur einmal war und nie wieder so sein wird? daß alle Mächte in Raum und Zeit zusammenwirken müssen, um diese Spinne hervorzubringen

und dies Mondlicht zwischen den Bäumen, die sie niemals, niemals wieder ebenso, gerade hier, gerade so hervorbringen können? „Ach, und in demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal!"

Und doch! Wir möchten auch diesen heroischen Irrtum nicht missen. Er ist so charakteristisch; er bringt uns das Tiefste, Menschlich-Allzumenschliche in dem sonst so Unnahbaren näher. Wir erkennen hier in dem Denker, dem sonst das Zerstören auch der eigenen Lieblingsgedanken — denn Lieblingsgedanken sind immer Vorurteile — eine grausam-süße Gewohnheit war, den Primat des Willens über den Intellekt: trotz allem und allem muß der Geist, der Klarheit will, dem dunkeln Verlangen nach schönen Träumen gehorchen.

Und vor allem: deutlich tritt uns hier die künstlerische Natur von Nietzsches Denken entgegen. Künstlerisch ist wirklich schon sein Denken selbst — nicht etwa bloß die Form, die er ihm giebt. Lehrgedichte sind seine besten Werke nicht in der Art der Jordan und Hamerling, die ihre Anschauungen in Verse bringen, sondern in der Art der Weisen des Altertums, des Anaxagoras, ja noch des Platon, denen Denken und Dichten eins war. So intensiv erfaßt er jedes Problem, daß er es wie ein Ereignis durchlebt, und in lyrischer Kraft giebt sein Bericht den ganzen „Zustand" des Durchlebens wieder. Daher auch die wunderbare Unmittelbarkeit seiner Aphorismen. Nach langer Gedankenvorbereitung brechen sie plötzlich hervor, ein prächtiger Blütenregen, wie die Gedichte von Goethes „Westöstlichem Divan". Sein Hauptwerk, den „Zarathustra", schrieb er so ganz in der Inspiration des Sehers, daß er zu keinem der drei ersten Teile mehr als zehn Tage brauchte. Er ging und seine Gedanken flogen auf das Papier.

Zur Gestaltung, heißt es in der monumentalen Ausgabe, kam der erste Teil in der „anmutig stillen Bucht" von Rapallo unweit Genua, wo Nietzsche den Januar und Februar 1883 verlebte. „Den Vormittag stieg ich in südlicher Richtung auf der herrlichen Straße nach Zoagli hin in die Höhe, an Ruinen vorbei und weitaus das Meer überschauend; des Nachmittags umging ich die ganze Bucht von Santa Margherita bis hinter Portofino. Auf diesen beiden Wegen fiel mir der ganze erste Zarathustra ein, vor allem Zarathustra selber, als Typus: richtiger, er überfiel mich."

Der zweite Teil entstand in Sils Maria; der dritte „unter dem halkyonischen Himmel Nizzas". „Jene entscheidende Partie, welche den Titel: ‚Von alten und neuen Tafeln' trägt, wurde in beschwerlichstem Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren

maurischen Felsennest Eza gedichtet." Es ist etwas Symbolisches darin, wie er im Bergsteigen dichtet, Philosoph und Lyriker zugleich. Schlägt sein Herz gierig der Wonne aufregenden Gedankenkampfes entgegen, so fühlt es doch im selben Augenblick auch das Glück der dichterischen Befreiung schon vor. So ward er, seit Jahrhunderten der erste, ein Mann, dem jedes Problem des Wissens eine Aufgabe auch für das künstlerische Bezwingen ward. Etwas Unphilosophisches wird darin nur erblicken, wer den Systemzwang höher schätzt als die rastlos um sich greifende Genialität eines Geistes, dem jedes System eben nur eine Vorbereitung ist, eine Stufe. Nicht genialer Hochmut liegt darin, wenn ihm die Wonne des philosophierenden Zustandes höher galt als die Freude an abgeschlossenen Systemen; im Gegenteil: es ist das Mißtrauen selbst an dem eigenen Genie, was ihn lieber eine Zarathustra-Religion erdichten als ein philosophisches System erbauen läßt. Romantiker in der Seligkeit des erregten Gefühls teilte er mit den Romantikern auch die Scheu vor trockenem Fach- und Paragraphenwerk: Fragmente, Ideen, Aphorismen gab er wie Novalis und Friedrich Schlegel. Aber darin war er modern, daß die gläubige Selbstzufriedenheit des sich genial fühlenden Menschen ihm abging, die jene erfüllte. Der allen hergebrachten Meinungen mißtraute, mißtraute auch dem Dogma von den offenbarenden Träumen des Genies; der argwöhnisch war gegen jede Autorität, blieb auf der Hut auch gegen den eigenen Ausspruch. Deshalb bohrte er immer wieder an, was er selbst gezimmert hatte; deshalb mußte er, als zuletzt doch auch über ihn das Bedürfnis nach festen, dauernden „neuen Tafeln" Herr ward über den Fanatiker der ewigen Entwickelung, sich selbst täuschen, sich selbst blenden durch einen erfundenen Halbgott, den Übermenschen, den Über-Nietzsche Zarathustra. So entstand seine Bibel, das Zarathustrabuch — das wunderbarste Zeugnis für das Menschliche und für das Göttliche in diesem einzigen Menschen.

Er hat sich gerühmt, er habe damit den Deutschen ihr tiefstes Buch gegeben. Nun, jeder Superlativ ist anfechtbar. Wir haben noch den „Faust", wir haben Novalis, wir haben vielleicht auch noch ein oder das andere Buch von streng philosophischer Haltung, das man neben den „Zarathustra" stellen könnte. Versucht man aber ernsthaft, deutsche (und erst recht nichtdeutsche) Bücher auf ihre Vergleichbarkeit zu prüfen, so wird man sich schließlich wundern, daß jener Ausspruch auf Größenwahn gedeutet werden konnte.

Denn wahrlich — tief ist dies Buch wie nur je eins und reich an Abgründen des Denkens, bis in die noch kaum je ein Senkblei der Untersuchung sich gewagt hatte. Die Grundgedanken in ihrer krystallenen Klarheit und Festigkeit sind nur die unterirdischen Ströme, die überall eine tropische Vegetation von blendenden, aber auch von nährenden, von berauschenden, aber auch von heilenden Blumen und Früchten hervortreiben. Die Kritik, die in den drei ersten Büchern die großen Leistungen der bisherigen Menschheit, in dem vierten (das nur der Abstieg vom Gipfel ist) die Typen ihrer Hervorbringer in unvergeßlich symbolischen Zeichnungen hinstellt, ist nur das scharfe Beil, mit dem Nietzsche die Bäume des Urwaldes behaut zu einem heiligen Haus für die Andacht der Zukunft.

Will man aber Nietzsche gerecht werden, so darf man sich von seinen eigenen Ungerechtigkeiten, vor allem der gegen das Christentum, mit der er zu der rationalistischen Beengtheit des Aufklärungsalters herabsinkt, nicht verblenden lassen. Nie darf man den Künstler in Nietzsche außer acht lassen. Die Freude an einem großartigen Kampfe spielt bei jeder Härte des Philosophen mit. Künstler ist er auch im Ausführen wie schon im Konzipieren der Gedanken. Er ist ein wahrer, wird oft ein großer Dichter durch die Energie, mit der er seine geistigen Erlebnisse festhält. Schon rein äußerlich fallen die prachtvollen Schilderungen ins Auge, etwa im „Zarathustra" die einer Bergwanderung:

> Düster ging ich jüngst durch leichenfarbene Dämmerung — düster und hart, mit gepreßten Lippen. Nicht nur *eine* Sonne war mir untergegangen. — Ein Pfad, der trotzig durch Geröll stieg, ein boshafter, einsamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zusprach: ein Bergpfad knirschte unter dem Trotz meines Fußes. — Stumm über höhnischem Geklirr von Kieseln schreitend, den Stein zertretend, der ihn gleiten ließ: also zwang mein Fuß sich aufwärts.

Angeschaut ist da jede Einzelheit, und jede doch zugleich durchgeistigt, symbolisch geworden. Und welche Musik des Rhythmus! Den Rhythmus der deutschen Prosa hat niemand zu höheren Wirkungen gebracht als Friedrich Nietzsche. Den Aphorismus, dessen kurze Geschichte bei uns erst mit Lichtenberg beginnt, hat er erst zu einer selbständigen Kunstgattung erhoben, wie Herman Grimm den Essay. Alle Künste der Abrundung, des Leitmotivs, der Anordnung, der Überschrift, eine ganz individuelle Interpunktion (die den Doppelpunkt charakteristisch bevorzugt), vor allem

aber eine unerreichte Technik der Raumverteilung im Satz wirken zusammen. Und doch genügte seinem hohen Kunstgefühl diese Meisterschaft des Ausdrucks für einen individuellen Gedanken noch nicht. „Ich erhaschte diese Einsicht unterwegs und nahm rasch die nächsten schlechten Worte, sie festzumachen, damit sie mir nicht wieder davonfliege. Und nun ist sie mir an diesen dürren Worten gestorben und hängt und schlottert in ihnen — und ich weiß kaum mehr, wenn ich sie ansehe, wie ich ein solches Glück haben konnte, als ich diesen Vogel fing.“ Wahrlich, der so fühlte, war nicht gemacht, Systeme und Encyklopädien voll trockener „Vollständigkeit“ zu schreiben. Aber ebensowenig konnte er sich, wie Lichtenberg oder die großen französischen Klassiker der „Pensées“, La Rochefoucauld, Pascal, Amiel, mit einer Sammlung solcher einzelner „Vogelkäfige“ begnügen. Ein Aphorismus soll den anderen beleuchten, stützen, abrunden — so entstehen künstlerisch, nicht logisch, geordnete Rosenkränze. Und höher hinauf strebt er, die Einzelheiten zu einem Gewölbe aufzurichten, in dem ohne Leim und Mörtel jeder Stein für sich bleibt und doch das cyklopische Gefüge jeden für das Ganze unentbehrlich macht. So entstehen aus den Sammlungen einzelner Aphorismen Kapitel, Bücher, schließlich die ganze Zarathustrabibel. Welche großartige poetische Schöpfung ist vor allem dieser Zarathustra selbst, ein Faust, der den Teufel überwunden hat, der wirklich erkannt zu haben meint, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, und nun in großartiger Einsamkeit durch die Menschen schreitet, nur von seinen symbolischen Tieren begleitet wie der Odhin der germanischen Mythologie! Hier ist die Vorahnung einer neuen großen Epik, die aus den Erlebnissen des modernen Menschen ein Heldengedicht von symbolischer Bedeutung aufbaut. Und die Prophezeiung einer neuen Lyrik liegt in großen Gefühlsausdrücken wie der prachtvollen Apostrophe „O meine Seele!“ („Von der großen Sehnsucht“ im dritten Teil des „Zarathustra“) mit ihrer echt lyrischen Hingabe an die Stimmung des Denkenden, Versunkenen. Die eigentlichen Gedichte wollen daneben mit wenigen Ausnahmen — den Hymnen Zarathustras — nicht allzu viel besagen. Als Zeugnisse sind sie wertvoll; selten als Kunstwerke. Sie sind Kinder der leichteren Stunden; in der wunderbaren Kraft einer neuen Prosa zeigt sich erst ganz das großartige Ringen dieser Seele, die es dürstete „nicht nach Glück, sondern nach seinem Werke“. In jedem Satz sehen wir ihn da in seiner Größe: immer ein sehn-

süchtiger Prophet, immer ein furchtloser Kämpfer, immer ein glücklicher Künstler. Wie wäre die Zukunft zu preisen, wenn der Übermensch kommender Tage diesem Vorboten gliche!

Gerade diese hohe künstlerische Begabung fehlt Nietzsches Schülern größtenteils. Nietzsches Schwester, Elisabeth Förster-Nietzsche (geb. 1846), ist hier zuerst zu nennen, seine älteste und treueste Schülerin, die unermüdliche Pflegerin seiner geistigen Habe, seine kongeniale Biographin und Erklärerin. Jüngere wie Paul Lanzky (geb. 1852: „Abendröte" 1887, „Aphorismen eines Einsiedlers" 1897), Fritz Koegel (geb. 1860, früher an der Nietzsche-Ausgabe hervorragend beteiligt: „Vox humana" 1892, „Gastgaben" 1894), Rudolf Steiner (geb. 1864, ebenfalls früher Mitherausgeber) und der pseudonyme Paul Mongré („Sant' Ilario" 1897: das bedeutendste Buch unter diesen Zarathustra-Apokryphen) stehen in Gedankenrichtung und Formgebung gleich stark unter dem Einfluß des Meisters, der weiterhin auch die neuere Kunstlyrik strengen Stils bei Stefan George und anderen mächtig beeinflußt hat. Wiederum Paul Rée oder Lou Andreas-Salomé haben von Nietzsche den stärksten Anstoß empfangen, ihm auch selbst etwas geben können, Rée in dem kräftigen, aber etwas englisch-materialistischen „Réealismus" (nach Nietzsches Scherzwort) seiner Moralanalysen, Frau Lou mit dem von Nietzsche komponierten und oft ihm zugeschriebenen „Hymnus an das Leben"; später hat sie eine entschiedene Kluft getrennt, die auch in der Nietzsche-Biographie der Frau Lou („Friedrich Nietzsche in seinen Werken" 1894) sich bemerkbar macht.

Ob Carl Spitteler (geb. 1845 in Liestal, Kanton Basel-Land) ein Schüler Nietzsches ist, weiß ich nicht; hat er von Nietzsche etwa direkt nichts gelernt, so wäre eine innere Verwandtschaft um so stärker bezeugt. Freilich ist Spitteler nicht nur der unendlich kleinere Denker, sondern auch der viel geringere Künstler. Es fehlt seiner Sprache weder an störenden Bequemlichkeiten, noch an eigentlichen Verstößen, als wolle er (wie der junge Goethe nach Lichtenbergs Urteil) „durch Prunkschnitzer die Sprache selbst originell machen". Am auffallendsten verletzt in seinen älteren Büchern der beständige Mißbrauch des absoluten Genetivs: finsteren, haßerfüllten, feinen, schrägen Blickes, heftigen Errötens, blinden Laufens, unerträglichen Empfindens; er rief leidenschaftlichen Verwehrens; und tödlichen Verzweifelns sucht' er immerfort umher. Neben dieser

manirierten Stileigenheit begegnen Wendungen: wie: „die Frauen hie und da benutzten einen selben Löffel" oder „also daß die Jungen es vernehmen, samt es wohl verzeichnen in ihr Herz". Es giebt immer Leute, die das bewundern; wir kennen bessere Beweise von Originalität, als Sprachwidrigkeiten. Aber auch der metrischen Form ist Spitteler nie recht Herr geworden. Vereinzelt begegnet wohl ein formvollendetes Gedicht in den späteren Sammlungen; die Regel aber bilden Verse voller Härten und Lässigkeiten, über die unsere Zunge nicht selten stolpert, wie Zarathustras Fuß auf dem steinigen Bergpfad. Auch vergreift er sich wohl, wie Hebbel und Grillparzer, im Ethos der gewählten Maße; doch gerade hierin ist ein stetiger Fortschritt nicht zu verkennen. Einfache Prosa der Erzählung oder des Essays hingegen gelingt ihm glatt und sicher. Er ist im Grunde nicht, wie Nietzsche, ein philosophischer Dichter, sondern ein dichtender Philosoph.

Aber das vor allem bringt ihn doch in die Nähe des Größeren, daß auch er seine Probleme innerlichst durchlebt. Und die Probleme selbst sind die gleichen. Die für ihn besonders charakteristischen „Extramundana" (1883) bezeichnet er selbst als „Gedichte, welche das Dasein zum Gegenstand haben". Das Erfassen der ungeheuren Wirklichkeit in ihrer unbegreiflichen Totalität bildet die Grundidee auch seiner poetischen Produktionen. Auch ihm ist das Rätsel dieses widerspruchsvollen Gesamtdaseins zu einem künstlerische Bewältigung fordernden Problem geworden:

> Und die Seele mit erschrecktem Staunen
> Hat erkannt ein riesengroßes Weltsein.

Auch ihn, gerade weil er eine Natur voll künstlerischer Sehnsucht ist, peinigt die Unvollkommenheit dieser Schöpfung. Auch ihm ist hieraus das Bedürfnis erwachsen, eine schönere Zukunftswelt sich auszumalen, in der der jetzt noch junge Übermensch die rohe Herrschaft der Natur durch lichtvollere Ordnung ersetzt, in der der einsame Schöpfer Gott und die herrische Welt ein beglücktes Liebespaar werden. Den Übermenschen zeichnet er freilich nur im Relief, während Nietzsche seine Statue massiv aufbaut. Doch der Schattenriß stimmt: „Verstand, der scherzt, und Größe, welche lächelt". Gut Fontanisch meint er „ein feierlicher Kerl ist niemals groß".

So kommt er, wie Nietzsche, aus seinem Idealismus heraus notwendig dazu, auch „mit dem Hammer zu philosophieren". Voll

Schärfe sind die Satiren der „Extramundana", der „Litterarischen Gleichnisse", der „Balladen". Aber er bleibt dabei nicht stehen. Er will das große Problem der Realität in ihrem schillernden Glanze, in ihren verlockenden Widersprüchen, in ihrer unentwirrbaren Macht auch positiv bewältigen. Das ist für den künstlerisch angelegten Menschen nur mit dem uralten Zaubermittel der Mythologie möglich. Als Mytholog fühlt sich auch Spitteler. Sein ältestes Werk, „Prometheus und Epimetheus", ist ein großes und ziemlich wirres Nest erfundener Mythen. „Was der Dichter eigentlich will", schrieb Gottfried Keller an Josef Viktor Widmann, „weiß ich nach zweimaliger Lektüre nicht. Trotz aller Dunkelheit und Unsicherheit aber fühle ich alles mit und empfinde die tiefe Poesie darin". Oft erinnern die „dunkeln Gebilde" an den Ton des „Zarathustra", wenn etwa eine dicke Dummheit am Boden kriecht, „und war von Herzen eine echte Dummheit, grün und gelb mit Schleim und Warzen übermalt". — Noch mehr „Rätsel", noch weniger „Gedichte" sind, trotz Spittelers Verteidigung, die „Extramundana" mit ihrer allzu mühsam gesuchten dumpfen Kunst.

Eine neue Stufe bedeuten die „Schmetterlinge" (1889), die „Litterarischen Gleichnisse" (1892) und „Balladen" (1896). Die Titel der beiden letzten führen irre; sie sind aus einem gewissen Trotz heraus so eigensinnig gewählt. Die „Gleichnisse" und die „Balladen" sind Parabeln, in denen der Verfasser seine Weltanschauung in der Form einer knappen Erzählung vorführt. Balladen im engern Sinne fehlen zwar nicht, aber auch sie sind lehrhaft gemeint. Überall kommt es Spitteler darauf an, eine einzelne gemeingiltige Erfahrung von zwei oder drei Typen wirksam, wie ein Schattenspiel an der Wand, darstellen zu lassen. Wie der Verräter Christi zum fanatischen Orthodoxen wird („Das Testament des Judas Ischariot"), wie die voreilige Streberei von der phlegmatischen Solidität überholt wird („Swinegel und Hase"), wie eine königliche Natur alle Not eher trägt, als daß sie sich zu einer häßlichen Gebärde zwingen ließe („Parysatis" — alle aus den „Litterarischen Gleichnissen"), am liebsten, wie ein hoher königlicher Geist unter dem Druck der herrschenden Alltäglichkeit leidet („Nur ein König", „Die traurige Geschichte vom goldenen Goldschmied"), das wird in packenden Bildern vorgeführt. Dann aber geht der Dichter vom typischen Menschenschicksal hier nicht nur ins Weitere, sondern auch ins Engere. Sein Vaterland wird ihm fast ein Abbild der ersehnten

Zukunftswelt, und dem Behagen an der freien, fröhlichen Vaterlandsliebe giebt vor allem das unvergleichliche Gedicht von den jodelnden Schildwachen Ausdruck. Aber auch die reizende, an Gottfried Keller erinnernde Idylle „Kommissionsfriede“ und die großartige Ballade „Die Jurakönigin“ sind von dieser überströmenden Vaterlandsfreude erfüllt. Sie giebt den reifsten Dichtungen Spittelers ihre „note personelle“.

Etwas von diesem anheimelnden Behagen an der Heimat durchdringt auch die Erzählungen Spittelers. Ein lehrhaftes Element fehlt auch den Novellen Spittelers nicht („Friedli der Kolderi“ 1891). Doch macht sich die künstlerische Freude am Leben hier freier als in den Parabeldichtungen Luft; und reich und frisch entfaltet sie sich in seiner schönsten Gabe, dem köstlichen Idyll „Gustav“ (1892), in dem der alte Eichendorff'sche Taugenichts durch gesunden Realismus und kräftige Lokaltöne verjüngt wird. Bedeutender noch ist die tragische „Darstellung“ „Conrad der Leutnant“ (1898). Eine besondere Kunstform bedeutet sie allerdings nicht, wie der Dichter wollte; es ist einfach eine straffe Erzählung vom selben Zuschnitt wie etwa gewisse Novellen Hebbels. Es ist für diese suchende Zeit, wie einst für die der Stürmer und Dränger, der Romantiker, des Jungen Deutschland bezeichnend, wie eifrig „neue Kunstformen“ ausgetüftelt werden. Richard v. Meerheimb (1825—1896) glaubte an der Grenze des Jahrzehnts mit seinen „Psycho-Monodramen“ (1879) „eine neue poetische Form“ gegeben zu haben, während er doch nur bald den dramatischen Monolog isolierte, bald das Melodrama Rousseaus mit mäßigem Talent auffrischte. Ebenso Julius Hart mit seinen „Stimmen der Nacht“ (1898), die nichts anderes sind als lyrische Stimmungsbilder in Novellenform.

Wenig Gutes kann ich dagegen den gesammelten Feuilletons nachsagen, die Spitteler als „Lachende Wahrheiten“ (1898) erscheinen ließ. Gesuchte Paradoxien oder billige Trivialitäten — wie daß man ein Jubiläum nicht feiern solle, denn der Mensch werde doch nicht nun auf einmal 70 Jahre alt! — werden in anspruchsvoller und doch trockener Form vorgetragen. Jeder Artikel enthält je einen solchen Einfall und ja weiter keine Idee mehr; höchstens wird einmal die zu Olims Zeiten beliebte Manier der Einkleidung in parodistisch-biblischen Ton totgehetzt.

Ist Spitteler kein großer, aber doch ein origineller Dichter,

hingegen als Kritiker und Journalist durchaus nicht an seinem Platz, so gilt von den Brüdern Heinrich und Julius Hart (geb. 1855 und 1859) genau das Gegenteil. Julius Hart vor allem, der bedeutendere der beiden Brüder — deren brüderlich-liebevolles Gemeinschafts- und Kampfleben Ernst v. Wolzogen in seinem „Lumpengesindel“ in lustiger Übertreibung geschildert hat — gehört zu den verdienstvollsten Kritikern, die wir überhaupt besitzen. Die „Kritischen Waffengänge“ (1882) der Brüder, in denen er führte, gehören zu den wichtigsten Vorboten einer neuen Kunstperiode, die sie eröffnen halfen. Wie Julian Schmidt Gutzkows tendenziöse Unkunst, wie Paul Lindau Julian Schmidts moralisierende Personalkritik, so entthronte jetzt Hart Paul Lindaus frivole Effektkritik. Hoch faßten die Brüder die Aufgabe des Kritikers: „Wagt es nur, ein Decennium lang mit den Waffen des Spottes und des Pathos die trivialen Anschauungen der Menge zu züchtigen, lenkt ihre Blicke nur zu etwas Höherem empor . .“ Sie haben es gethan, und wahrlich nicht ohne Erfolg. Es gelang ihnen, die „mürrische, greisenhafte Ansicht zu bekämpfen, als seien wir rettungslos dem litterarischen Epigonentum verfallen“, für neue Kunst „den moralischen Boden zu schaffen oder vielmehr zu festigen“. Tapfer griffen sie Tagesberühmtheiten an, in denen sie Hindernisse für die Entwickelung einer frischen Kunst sahen: Kruses Drama mit seinem abgestandenen Idealismus, Trägers Lyrik mit ihrer Schwächlichkeit und Unwahrheit, Spielhagens Epik mit ihrer Inkonsequenz. Eher vergriffen sie sich, wo sie lobten und etwa Schacks kühle Bildungspoesie auf den Schild erhoben. Aber auch hier folgten sie nicht subjektiver Willkür, sondern ihren idealistischen Prinzipien; und das war ihr Verdienst, daß sie wieder Prinzipien hatten. „Das erste Axiom eines Gesetzbuches für die Kritik sollte lauten: das bloße Urteil ist nichts, die Begründung ist alles.“ Die ernste, sachliche Begründung macht die mannigfaltigen Besprechungen der Brüder in ihrem eigenen „Kritischen Jahrbuch“ (1889, 1891) und später in zahlreichen Zeitungen so wertvoll; ich habe nie eine Recension von Julius Hart gelesen, aus der nichts zu lernen gewesen wäre.

Aber freilich — Kritiker mit Prinzipien werden selten bedeutende Dichter sein. Aus der Kritik sind alle Werke von Julius Hart geboren, viel viel mehr als etwa bei dem größten, aber auch temperamentvollsten Kritiker Deutschlands, bei Lessing. Der Verfasser einer „Geschichte der Weltlitteratur“ (1894—1897), der

Blütenlesen aus spanischen und persischen Dichtern (1883, 1885) veröffentlicht hatte, ist auch in seinem eigenen Gedichtbuch „Sansara“ (1878) ein Eklektiker im alten Münchener Stil. Was ihn auszeichnet, die grübelnde philosophische Weltbetrachtung, das hebt ihn wohl über kleine Dichterlinge des Tages, aber doch nicht zu der Höhe einer Lyrik philosophischer Anschauung, wie sie Goethe, Leopardi, Nietzsche gelang. Einheitlicher hebt er in „Homo sum“ (1888) und dem an ergreifenden Tönen lyrischer Grübelei nicht armen neuesten Brevier „Triumph des Lebens“ (1899) „ringende Flügel des inbrünstigen Aufschwungs zum Ewigen, schwärmende Augen sonntäglicher Schönheitssehnsucht, grüblerische Leidenschaft eines geprüften Herzens aus Kampf und grauem Dunst der Weltstadt den immergrünen Höhen eines unberührten, geheiligten Daseins entgegen“, um Karl Henckells poetische Charakteristik zu citieren. Aber einen neuen Ton hat er doch auch hier nicht gefunden. Er habe, lehrt man, die Poesie der Großstadt in Gedichten wie „Berlin“ entdeckt. Entdeckt war sie längst von Franzosen und Engländern, und in ihrer realistischen Größe, während Hart wie ein Romantiker das große Ungetüm durch Vergleiche mit Meer und Schiffergeschrei glaubt poetisieren zu müssen.

Poetisch wirkt Julius Hart viel eher, wenn er philosophiert. „Der neue Gott“ (1899), sein großes Glaubensbekenntnis, hat Stellen von hinreißendem Schwung, da vor allem, wo seine religiöse Überzeugung „die Welt ist Gott, und der Mensch ist die Welt“ Ausdruck verlangt. Er kämpft hier leidenschaftlich gegen Nietzsche; und gerade hier zeigt er, wie nah er ihm verwandt ist. Die glühende Sehnsucht nach einer neuen Zeit, nach einer größeren Menschheit teilen beide und das Vertrauen, eine von großen Geistern planvoll geleitete Entwickelung könne dorthin führen; die Verachtung der Vielzuvielen und die fast krankhafte Geringschätzung der eigenen Zeit teilen sie; die Neigung, mit großen Antithesen aufzuteilen, und die starken Ausdrücke für „überwundene“ Anschauungen nicht minder. Das fließt aus der Seele selbst, während die stilistischen Ähnlichkeiten, die kurzen Sätze, die poetische Einkleidung abstrakter Vorstellungen Hart erst von Nietzsche erlernt zu haben scheint. Immerhin — er lernte, ohne unterzugehen. Der begeisterte Verehrer der großen Wissenschaft, der im Grunde der Seele demokratische Großstadtbewunderer mußte Nietzsche opponieren. Und auch wo er ihn mißversteht, bleibt er ein würdiger Widersacher. Zu den Vielzuvielen

gehört er nicht, die Zarathustra verachtete; nein, zu den Wenigen, den neuen Menschen.

Der ältere Bruder ist, wie der jüngere, zuerst mit philosophischer Lyrik („Weltpfingsten“ 1878) hervorgetreten, in der triviale Töne und allzu bequeme Reime die Freude an dem tiefen Ernst des ringenden Dichters verderben. Später kam er, wieder ganz aus der Theorie heraus, zu dem großen Fehlgriff seines „Liedes der Menschheit“ (seit 1887). Schack hatte in seinen „Nächten des Orients“ die Kulturgeschichte in farbenprächtigen Gemälden zu entwickeln versucht; bei seinem Bewunderer blieb die verfehlte Grundidee übrig, die Kunst der Ausführung versagte. Weil die Idealisten die Kleinkrämerei der Specialisten verachteten, sollte nun der „große Gegenstand“ an sich große Kunst verbürgen. Und das bei Kritikern, die so energisch betont hatten, auf das Wie komme es an, nicht auf das Was! Aber nur das Was konnte an diesem in 24 Erzählungen entworfenen Epos imponieren: der Versuch, „die gesamte Entwickelung des Menschen und der Menschheit von ihren dämmernden Anfängen bis zur tausendfarbigen Gegenwart herauf und damit zugleich die gesamte Natur, alle Typen und Charaktere des Menschentums zu umspannen“. Das klingt großartig; leider aber bringen „Tul und Nahila“, „Nimrod“, „Moses“ statt der versprochenen Fülle nur, was Linggs „Völkerwanderung“ auch brachte: mühsam in monotone Verse gebrachte kulturhistorische Schilderungen. Die Kritik staunte: noch niemand habe sich eine so große Aufgabe gestellt. Als ob die Größe einer Aufgabe von dem zeitlichen Umfang des behandelten Gegenstandes abhinge! Friedrich Wilhelm I. vertrieb sich, wenn die Gicht ihn plagte, damit die Zeit, daß er seine Riesengrenadiere abkonterfeite; ist nun solch ein Bild wirklich um des „großen Gegenstandes“ willen bedeutender als ein Kinderporträt von Velasquez? Auf die geistige Durchdringung des Stoffes, auf die individuelle Notwendigkeit der Form kommt es an; in einer kleinen Novelle von Fontane oder Gottfried Keller steckt mehr „Entwickelung des Menschen und der Menschheit“, steckt vor allem mehr echte Poesie als in diesen mühsam gepinselten Wandbildern zum kulturhistorischen Anschauungsunterricht.

Es ist etwas Jungdeutsches in den Brüdern Hart. So schroff auch der Jüngere über jene Schule urteilt — ihre Neigung, neue Kunstformen zu konstruieren, ihre kritische Befähigung und ihre poetische Unzulänglichkeit erinnert an die Wienbarg und Mundt und

Laube. Auch ihre stark moralisierende Tendenz. Denn wenn einer die alte Moral angreift und sie veraltet, unsittlich schilt, so ist er eben selbst ein Moralist — heiße er nun Friedrich Schlegel oder Karl Gutzkow, Friedrich Nietzsche oder Julius Hart.

Persönlich vor allem haben die Brüder Hart stark gewirkt. Man hat geradezu die deutsche realistische Bewegung von ihrem Auftreten datiert — was zu äußerlich ist, aber cum grano salis nicht ganz ohne Berechtigung. Im Sommer 1883, erzählt Alexander Tille, bildete sich um die Brüder ein kleiner litterarischer Kreis. „Es waren meist Studenten der Universität Berlin, und bald stieg ihre Zahl auf zwanzig. Die Brüder Hart waren die leitenden Geister; aber der Kreis enthielt außer ihnen noch eine Reihe hochbegabter Lyriker, wie Karl Henckell, Hermann Conradi, Arno Holz und Otto Erich Hartleben“. Auch Gerhart Hauptmann ging von diesem „Friedrichshagener“ Kreise aus. Eine Anzahl Zeitschriften, wie Michael Georg Conrads „Gesellschaft“ (seit 1885), ward zum Organ der neuen Richtung und zum Sammelplatz der jungen Lyrik und Kritik. Man darf wohl sagen, daß die Organisation der neuen Kunstrichtung von den Brüdern Hart ausging.

Michael Georg Conrad (geb. 1846) selbst gehört zu jenen Unentbehrlichen, die in einem Kreis aufstrebender Talente mehr durch ihre selbstbewußte Persönlichkeit, durch eine gewisse Anlage zum Kommandieren, Redigieren, Organisieren eine große Rolle spielen, als daß sie eigentlich an sich viel zu bedeuten hätten. Als politischer und pädagogischer Agitationsschriftsteller („Erziehung des Volkes zur Freiheit“ 1870 „Flammen für freie Geister“ 1878 „Deutsche Weckrufe“ 1890 „Der Übermensch in der Politik“ 1894) ist er mehr laut als tief und als Kritiker und Feuilletonist („Pumpanella“ 1889 „Ketzerblut“ 1892) läßt er sich erst recht jener Klasse von Journalisten zurechnen, von denen Berthold Auerbach sagte: sie schreien schwarz auf weiß. Als Erzähler („Totentanz der Liebe“ 1884 „Was die Isar rauscht“ 1887) besitzt er ein gewisses zupackendes Talent, das etwa Hopfens Art verbreitert und ins Derbere übersetzt zeigt: überall jene ungemütliche Gemütlichkeit, bei der der Erzähler oder Kritiker uns mit der breiten Faust auf die Schulter schlägt, um alle fünf Minuten zu sagen: „Gelt, ich bin ein Prachtkerl.“ Die mächtige Bauernfigur mit der schönen hohen Stirn gehört zum Ganzen.

Conrad mit seiner breiten bajuwarischen Manier neigt überall

zu einer ironischen oder humoristischen Auffassung, zu Parodien („Salve Regina“ 1899) und satirischen Zukunftsdichtungen („In purpurner Finsternis“ 1895). Humoristen finden wir auch sonst neben so vielen romantischen Elementen im Kampf gegen den abgestorbenen Nachklassicismus; gerade wie um 1800 zwei litterarische Mächte gegen die Herrschaft der Klassiker fochten: die Romantik — und Jean Paul.

Heinrich Seidel (geb. 1842 zu Perlin in Mecklenburg) gehört zu den Glücklichen, denen es gelingt, eine typische Figur zu erschaffen, und der stillvergnügte Leberecht Hühnchen (1882; 1898 in 32. Auflage!) hat etwas mehr zu bedeuten als die plattgescheite Frau Wilhelmine Buchholz Stindes oder gar als Stettenheims moderner Meisterlügner Wippchen. Seidel, von Haus aus Ingenieur — er hat die Berechnungen für das Gewölbe der Riesenhalle des Anhalter Bahnhofs in Berlin gefertigt — hatte schon eine ganze Reihe von Novellen („Rosenkönig“ 1871), kleinen Erzählungen („Vorstadtgeschichten“ 1880), Gedichten („Blätter im Winde“ 1872) veröffentlicht, in denen sich „das Talent, wunderbare Dinge zu erleben“ schon in hübschen Kleinigkeiten zeigte; aber er fand keine Beachtung. Unbeirrt ging er weiter der Kultur seiner zierlichen kleinen Spalierröschen nach — und mit Leberecht Hühnchen war er berühmt, hatte eine Gemeinde und auch für die späteren Schriften („Neues von Leberecht Hühnchen und anderen Sonderlingen“ 1888, in 19. Auflage 1898; „Leberecht Hühnchen als Großvater“ 1890) ein dankbares Publikum. Und mit vollem Recht. In dem naiven Instinkt dieses Erzählers moderner Märchen lag mehr Verständnis für das poetische Bedürfnis der Zeit, als in der ausgeklügelten Doktrin eines Heinrich Hart, der immer noch nicht begreifen wollte, daß auch für die Litteratur die Periode der „extensiven Wirtschaft“ vorbei und die der „intensiven Kultur“ gekommen ist. In dem putzigen Sonderling aus der Familie von Jean Pauls Schulmeisterlein Wuz, der sich aus jedem Erlebnis ein Fest macht und aus jedem Rosenstock einen Feengarten, in diesem prächtigen Leberecht Hühnchen steckt auch etwas von dem Gefühl Nietzsches: das Leben ganz auszukosten, darauf komme es an. Und gleichzeitig ist dieses menschgewordene Idyll die humoristische Negation alles Übermenschentums, alles Ausgreifens, alles titanischen Sehnens. „Willst du immer weiter schweifen? sieh, das Gute liegt so nah: lerne nur das Glück ergreifen, denn das Glück ist immer da.“ Die

Schwalbe baut sich ihr Nestchen hoch oben an den eisernen Rippen des ungeheueren Glasgewölbes; unten sausen die mächtigen Eisenbahnzüge, drängt sich der Weltverkehr, häufen sich die Güter von allen Enden der Welt; oben verklebt sie ihr Häuschen mit etwas Stroh und singt ihr fröhliches Lied. So ist Seidel fast wie im Traum von dem stillen kleinen Heimatsort in die Weltstadt geflogen („Von Perlin nach Berlin, Aus meinem Leben“ 1894) und doch mit der Seele immer im kleinen Nest geblieben; so baut er sich in der lärmenden, stöhnenden, kämpfenden Verkehrshalle unserer neuesten Litteratur sein enges Heim und singt sein leicht etwas spielerig, aber immer hell und selbst in der Tragik golden anklingendes Lied („Glockenspiel“, gesammelte Gedichte 1889). Die Kraft eines Reuter oder Rosegger, die Phantasie Hoffmanns oder den Geist Jean Pauls hat der Neuschöpfer der Großstadt-Idylle sich von seinen Paten nicht schenken lassen können, aber vor ihnen hat er seinen reinlich und zierlich gefügten Stil voraus, der aus jedem Satz ein niedliches Ruhebettchen macht. „Wo ist die Sonne, die Sonne soll noch einmal kommen, sie hat noch niemals einen so glücklichen Esel gesehen!“ Wer verweilt nicht gern mit heiterm Lächeln auf solch einem Satz? Seidel hat das verlorene Geheimnis altmodischen Glücks wiederentdeckt: er hat Zeit. Das bedeutet etwas in der Periode der Wildenbruch und der Nietzsche. Wie sein Hühnchen jede Freude noch in zwanzig Schnittchen zerschneidet, um länger daran kauen zu können, so zerlegt sein Autor jede Minute in ihre Sekunden und findet so immer Zeit, zwischen zwei ernste Momente einen fröhlichen einzuschalten und das Traurige so klein zu machen, daß es aufhört, zerstörend zu wirken.

Diese Kunst des mikroskopischen Erzählens hat Johannes Trojan (geb. 1837 in Danzig) in seinen Plaudereien („Für gewöhnliche Leute“ 1892) bisweilen zu stark ausgebeutet. Aber wo er sich in voller Muße ergehen kann, da wird der Verfasser der „Scherzgedichte“ (1883) zum glücklichsten Schüler J. V. Scheffels. Zu den lustigen Liedern aus Naturwissenschaft und Technologie oder reizenden „historischen Romanzen“ wie „des Edlen von Strolzach Ausfahrt“ kommt noch der realistische Humor seiner köstlichen Bilder „von der Börse“ und „aus der Weltstadt“ hinzu. Der Geist der Parodie dient bei dem für Bismarck und das Reich, für ernste Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit kämpfenden Manne doch immer höheren Zielen; es fehlt jener leicht faulige Geruch einer sich über alles lustig machenden

Skepsis, den der genialere Dichter des „Gaudeamus“ nicht immer vermied.

Agitator und Humorist — das sind zwei Hauptzüge in der litterarischen Physiognomie des bedeutendsten Landschaftsdichters dieser Zeit. Karl Emil Franzos (geb. 1848 zu Czertkow in Podolien) ward zum Schriftsteller aus der Sehnsucht nach den „neuen Menschen“. Wie ein Verbannter lebte sein Vater, der pflichttreue Arzt mit dem Dichterherzen, in dem kleinen galizischen Kreisstädtchen: der Jude war fremd unter den Christen und fremd war auch der alte Burschenschafter, der das schwarz-rot-goldene Band wie ein Heiligtum aufbewahrte, unter den Juden Galiziens. Eine tiefe Sehnsucht nach dem „deutschen Paradiese“, dem Heimatland der Bildung, pflanzte der Vater, dessen Vater sich schon „in Mendelssohn, Lessing und Schiller hineingelesen“ hatte, dem träumerischen Jungen ein. Die alte Vernunftreligion der dogmenlosen Menschenliebe, bei uns unter dem Sturmschritt der Entwickelung längst zum alten Eisen geworfen, war in der winzigen Kulturoase im Osten noch immer der schattenspendende Baum, unter dem man ausruhte von den Sorgen des Tages. Zu dem Ideal, das bei uns ein halbes Jahrhundert früher geherrscht hatte, wurde der Knabe erzogen. Bald lehrte die Wirklichkeit den Träumer, den harte Not zum besten Schüler des Gymnasiums, zum hoffnungsvollen Philologen, dann zum hoffnungslosen Juristen gemacht hatte, nur zu kräftig, wie weit man von diesem Ideal entfernt sei. Am eigenen Leibe spürte er es, und rings um sich sah er Haß und Feindschaft zwischen Christen und Juden, Katholiken und Griechisch-Orthodoxen, Streng- und Freigläubigen, zwischen Polen und Ruthenen, Deutschen und Slaven; zwischen Adel und Bauern, Kaufleuten und Beamten. Die ganze Räuber-Romantik des Krieges aller gegen alle umgab ihn noch mit ihren Dornen — und ihren Rosen. Fast zufällig kam er dazu, Jugenderinnerungen zu schreiben. Er hatte schon als Student für den Anschluß Österreichs an das deutsche Reich agitiert und für den Liberalismus, den ihm schon sein erster Lehrer, ein 1848 zur Strafe für revolutionäre Bethätigung in die Armee gesteckter Trainsoldat, eingeimpft hatte; so machte die Reaktion Propaganda für den Liberalismus. Nun sah er, in der Heimat als „Aufwiegler“ verfolgt, vom Deutschen Reich abgetrennt, auf die Hoffnungen seiner Jugend mit wehmütiger Ironie zurück und auf ihre Schmerzen. Das brachte die eigenartig elegisch-ironische Stim-

mung in seine Kulturbilder. Die „Juden von Barnow", anfangs von 17 Verlegern abgewiesen, wurden erst (1877) durch den Erfolg der später entstandenen Novellen und Skizzen „Aus Halbasien" (1876) auf die Bahn gebracht. Seitdem ist das Buch in sechzehn Sprachen übersetzt worden.

Das ethnologische Interesse hatte gewiß an dem raschen Erfolg des Buches keinen geringen Anteil. Dem gehobenen Staatsgefühl der Deutschen that es wohl, aus ihrer siegreichen Ordnung in das malerische Chaos der polnischen Wirtschaft hineinzublicken, und die bunte Fülle der Volksindividualitäten befriedigte gleichzeitig das neu erwachte romantische Interesse. Dennoch würde man irren, wenn man die Wirkung dieser Bücher einfach der von interessanten Reise- und Landschaftsschilderungen gleichsetzte. Zunächst kam der Sympathie des Autors mit starken ungebrochenen Leidenschaften, mit der Empörung gegen das geschriebene und für das „höhere Gesetz" die Strömung zum Kraft- und Übermenschlichen entgegen. Und dann, was die Hauptsache war: der Dichter selbst interessierte als eine Persönlichkeit von starker Eigenart. Er selbst konnte unter den merkwürdig gemischten und doch wieder innerlich einheitlichen Gestalten seiner Werke stehen. Diese leidenschaftliche Hingabe an das Ideal politischer und religiöser Aufklärung war man nicht mehr gewohnt; und ein gewisses Maß von Unmodernität ist immer zeitgemäß. Bei Franzos kam gerade dies aus dem Innersten: gerade hier hatte die Mischung verschiedenartiger Elemente eine starke Eigenart erzeugt. Mit vollem Recht sieht Richard von Muth in K. E. Franzos den letzten Abkömmling jener eigentümlichen litterarischen Schule, die seit der Revolution durch deutsch-österreichische Autoren von jüdischer Abstammung gebildet wurde und ihren Mittelpunkt in Prag fand. Leopold Kompert mit seinen „Geschichten aus dem Ghetto" und der rührige Vielschreiber Ludwig August Frankl (1810—1894; „der Primator" 1861) sind ihre Hauptvertreter; daneben sind besonders der Böhme Moritz Hartmann, der Mähre Hieronymus Lorm, der Ungar Karl Beck zu nennen. Für diese Naturen bedeutete die Revolution noch viel mehr als etwa für Herwegh oder Sallet: für sie sollte sie die Thore aus dem Ghetto aufreißen und eine ungeheuere Wandelung vollziehen von dem bisher noch neben der „Christenheit" stehenden Juden zu dem vollgültigen Mitglied der Kulturmenschheit. Nicht bloß die socialen Schranken, die die christlichen Liberalen einreißen wollten — viel

tiefer und fester eingerammte Grenzpfähle wollte die Sehnsucht dieser Männer nach Aufgehen im Deutschtum einreißen. Daher eine Innigkeit der Liebe zur deutschen Kultur, die den reichen Erben dieses unschätzbaren Gutes kaum begreiflich war; eine Heftigkeit, die oft genug zu weit sprang und sich in Form- und Maßlosigkeiten (zumal bei Beck) verriet; ward sie aber zu milder Weisheit gebändigt, so entstand rührend Schönes bei Kompert, bei Lorm. — Diese aus der Zeitlage heraus erwachsende Energie des Verlangens ward nun vielfach noch durch das heißere Temperament des Ungarn oder Polen oder Tschechen gesteigert. „Durchaus und begreiflicherweise", sagt jener österreichische Litterarhistoriker, „beherrscht sie die Tendenz der Emanzipation . . Die Romantik nimmt bei ihnen gern die Gestalt des Elegischen an": natürlich, bei dem tiefen Konflikt zwischen Wunsch und Wahrheit. Mit all dem ist K. E. Franzos charakterisiert.

Ein Agitator ist er jederzeit in seinem litterarischen Wirken geblieben. Mit ganzem Herzen hängt er an jenem Ideal: an einer Zukunft, die nicht mehr all die brennenden Merkmale der Rassen, Religionen, Stände kennt — nur Deutsche, nur Menschen. Oft genug wird die Tendenz seinen Werken hinderlich. Ein großangelegter Roman wie „Judith Trachtenberg" (1890) wird zuletzt wie ein Prozeß behandelt, den die Heldin gegen alle Welt führt: dem advokatorischen Eifer des Dichters verschieben sich alle Verhältnisse, verwischt sich alle Psychologie. Schilderungen wie die vom Einzug Judiths in ihre Heimat klingen wie aus einem Plaidoyer geschnitten, so völlig hat der subjektive Wunsch, die Heldin gewisse Wirkungen hervorbringen zu lassen, alle Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit der Erzählung vergessen lassen. Wo dagegen auf einem fast episch gehaltenen Rahmen die Grundidee Franzos, die von dem „höheren Recht", ohne die specifische Anwendung auf jüdische Verhältnisse Raum findet, wie in dem „Kampf ums Recht" (1881), der Geschichte eines bäurischen Michael Kohlhaas der Bukowina, da gelingen ihm starke Effekte. Hier genügt jene ethnologische Kollektivpsychologie, die er meisterhaft beherrscht, die aber freilich auch ihn so beherrscht, daß seine polnischen Edelleute mit ihren lüsternen Frauen, seine bestechlichen slavischen oder grundehrlichen deutschen Beamten sich alle ähnlich sehen; und hier genügt der starke Ansturm eines einzigen Motives, während Franzos sonst gern eine verkünstelte Problemdichtung aufwickelt („Der Präsident" 1883).

Auch als Kritiker und Redakteur seiner „Deutschen Dichtung“ (seit 1887) hat Franzos, der seit Jahren seine österreichische Heimat mit der Reichshauptstadt vertauscht hat, unablässig im Sinne seiner Ideale gewirkt und sich besonders auch um die neuere Litteraturgeschichte mannigfach verdient gemacht. Wenn dabei seine Neigungen stark nach den Normen der Schillerschen Zeit gehen — er ist im Grunde unter allen in diesem Jahrzehnt neu auftretenden Autoren am ehesten Klassizist — so hat er doch auch die Sympathie mit romantisch-realistischen Naturen nicht verleugnet und Georg Büchners Werke und Nachlaß (1879) mit einer anteilvollen Einleitung herausgegeben. Den Kampf aber gegen den herrschenden Zeitgeist, den alle Männer dieser Epoche zu führen hatten — welcher Dichter, welcher Denker konnte mit dem Geist dieser Periode sympathisieren? — hat er von seinem aufklärerisch-patriotischen Standpunkt aus ebenso tapfer und unermüdet geführt wie etwa Wildenbruch von seinem romantisch-patriotischen. Fiel doch gerade in das Jahrzehnt, das ihn zum Autor reifte, die schroffste Abkehr von dem Geist der Duldung und Menschenliebe, der das Deutschland der klassischen Zeit beherrscht hatte: der „Antisemitismus“.

Auch dieser Rückfall in gewisse Stimmungen der Reaktionszeit gehört zum romantischen Gepräge des Jahrzehnts. Romantik im Kampfe gegen den Zeitgeist — wir treffen sie bei den Vielen wie bei den Wenigen. Aber es ist eine Stimmung, keine fest ausgeprägte Weltanschauung; zu einem System verdichtet sie sich nicht bei der jungen Generation. Allgemeine Ideen hält sie wieder hoch, die des Patriotismus, die des Christentums, die der weltüberwindenden neuen Menschheit; aber sie lebt zu intensiv in dem Genusse der kämpfenden, elegischen, humoristischen Stimmung, als daß sie ihn sich durch Durchführung fertiger Systeme verderben möchte.

So rückte, von allen Seiten vorbereitet, eine neue Zeit für unsere Litteratur heran. Die Politik mit ihren kulturkämpferischen Anklängen an die Aufklärungszeit und der materialistische Geschmack der Massen wurden von einer neuen Romantik überwunden. Der selbstsichere Geist der Gegenwart machte der Auffassung Platz, als Vorbereitung für zukünftige Zeiten hätten wir zu dienen. Und eine intensive Hingabe an die Wirklichkeit erwuchs aus dem allen. Sie wollte vor den platten Allgemeinheiten und den flachen Genüssen, sie wollte vor der maßlosen Verherrlichung des Verstandes

retten: so entstand eine gläubige Andacht zur Realität, zu dem, was man schlechtweg „Wahrheit“ nannte. Auf diese Weise erwuchs zunächst ein Naturalismus, wie Sturm und Drang, Romantik, Jungdeutschland ihn auch gezeitigt hatten; langsamer daneben ein Hyperidealismus, ein Kultus der abstrakten Realität. Und so erhielten wir wieder eine keimfähige Kunst.

Neuntes Kapitel.

1880—1890.

Je näher wir der Gegenwart kommen, desto schwieriger wird es, die Lineamente zu enträtseln. Goethe schreibt einmal an Schiller, nachdem er ihm von der Aufnahme des Faustplans berichtet: nun sei er begierig, zu sehen, wie der Freund ihm seine Träume deuten werde. Können wir hier mehr als Träume deuten? Träume, die vielfach nur Schäume sein werden, oft aber auch Abspiegelungen und Vorboten der Wirklichkeit? Nicht daß wir an jener alten Lehre festhielten, Litteraturgeschichte könne nur von „abgeschlossenen Perioden“ geschrieben werden. Fast möchten wir im Sinne jenes Paradoxons Droysens — „die Geschichte hat sich nur mit dem zu beschäftigen, was lebendig ist“ — das Gegenteil behaupten: nur solche Perioden könnten mit wirklichem Einfühlen und Mitfühlen dargestellt werden, die noch wirksam sind. Hätte ich nicht mitfühlende Freude an dem Ringen gerade der Gegenwart — ich hätte dies Buch wohl ungeschrieben gelassen. Aber das ist klar, daß hier eben dem Fühlen, dem Raten sogar Raum gestattet werden muß. Ich wenigstens habe nicht, wie vielleicht der oder jener litterarische Kritiker, das Gefühl, hoch über der Arbeit des Tages zu stehen — ich fühle mich mitten inne im Gedränge. Und deshalb darf man nicht verlangen, daß ich die Trennungen und Berührungen der Gruppen so klar übersehe, wie es erst möglich sein kann, wenn vieles sich „ausgelebt“ hat, was jetzt noch jung ist. Ganz naiv muß man hier nachzeichnen dürfen, wie die Primitiven: die Perspektive steckt erst in den Anfängen. Manche Figur, die auf dem zweiten Plan steht, wird bei uns noch mit Gestalten des Vordergrundes gleiche Höhe haben. Licht und Schatten können wir noch nicht fein abtönen. Aber wir suchen zu erzählen, was wir erleben; das ist immer etwas.

Soll man für das Jahrzehnt von 1880—1890 nach einem Generalnenner suchen, so kann sich nur ein Wort anbieten, viel verrufen, und doch nicht ohne den Oberton geheimer Vorzüge: Nervosität. Nervös ist man in diesem Jahrzehnt, wie man es kaum in den Tagen Solitaires und der Gräfin Hahn war; nervös ist man allgemein, wie zur Zeit der Romantiker nur die Privilegierten es waren. Eine unruhige Hast überall: in der Gesetzgebung wie im Kunstgewerbe, in den Moden wie in den Weltanschauungen. Mit atemloser Unruhe wirft man sich von der einen Seite auf die andere. Die Entlassung des Reichskanzlers, der fünfundzwanzig Jahre lang der politischen Welt das Gepräge seines Geistes aufgeprägt hatte, besiegelt nur am Ausgang dieser Epoche eine Zeit von Gärungen und Wallungen, die längst, noch unter dem alten Kaiser, eingesetzt hatte. Unsere auswärtige Politik wird nervös und regt sich bald an Spanien, bald an der Schweiz in schwer begreiflicher Weise auf, während im Inneren die Verfolgung der jeweiligen „Reichsfeinde“ immer erbitterter wird. Ihren Höhepunkt erreichte die Aufgeregtheit der immer mehr ins Persönliche ausartenden Kämpfe bei dem sogenannten Septennatsstreit (1887), bei dem das Objekt des Kampfes zuletzt völlig vergessen ward.

Zur Verschärfung der Gegensätze diente überall ein ungesunder Heroenkultus. Germanische Art ist es, den Heros zu lieben; fremde, ihn zu vergöttern. Jetzt hieß es auch bei uns von Bismarck, wie der General Kleber zu Napoleon gesagt hatte: „Ihr seid groß wie die Welt!“ Der geringste Zweifel war sofort Hochverrat; eine Kritik, vielleicht aus liebender Bewunderung geboren, hieß sofort „Nörgelei“. Auf der anderen Seite wuchsen die Beschimpfungen Bismarcks ins Unendliche, bis schließlich Liebknecht in ihm einen elenden Plagiator schlechter russischer Diplomatenkünste erkannte! — Die gleiche Leidenschaftlichkeit machte immer noch den ruhigeren Bewunderern Richard Wagners das Leben schwer; der gleiche Fanatismus begann langsam für und wider Nietzsche zu streiten; die gleichen Unbedingtheiten wurden in die Parteilager der bildenden Kunst getragen. Luther, Friedrich der Große, Goethe sind bei Lebzeiten kaum je so präkonisiert worden wie nun die Heroen der neuen Zeit. Fast slavisch schien der Götzendienst, der mit Reliquien getrieben wurde, mit dem Schweißleder aus Bismarcks Schlapphut, mit den Fundstückchen in Österleins Wagner-Museum, wie einst mit Ziskas Überbleibseln. Es war auch etwas von süd-

europäischer Aufgeregtheit darin, Reliquiendienst, Fußküssen. Und dennoch war auch ein Höheres dabei: die Ehrfurcht vor dem Genie war eine Vorbedingung für die Erneuerung des Volksgeistes; man hatte sie so verlernt, daß ihre Übertreibung verzeihlich war.

Der gleiche Götzendienst zeigte sich in der atemlosen Hast der kunstgewerblichen Moden. Ein falscher Stil jagte den anderen. Auch hier Bilderdienst: heut betete man einen steifen Renaissancestuhl an und morgen einen geschweiften Rokokotisch — aber immer ausschließlich, fanatisch. Heute war Heil nur in der „Überwindung des Stoffes", morgen nur in der „Kunst, den Stoff sich selbst aussprechen zu lassen". Von dem gesunden Lernen anderer Zeiten lag dies Verschlingen mit Haut und Haar so weit ab wie jener blindwütige Heroenkultus von der liebevollen, echtgermanischen Versenkung in die Individualität, mit der frühere Zeiten etwa den alten Fritz geliebt hatten: sie leugneten seine Schwächen nicht, aber sie ehrten sie als Teil des unvergleichlichen Ganzen. Jetzt hieß es philiströs und borniert, irgendwo einen „Flecken an der Sonne" zu sehen. Die Ehrlichkeit in der Kunst litt hier wie die Wahrhaftigkeit in der Politik dort unter den sich befehdenden Fanatismen.

Bald genügte dem neuen Individualismus ein nationaler Gott oder Götze nicht mehr. Bedürfnis ward es, Lokalgötter, Momentgötter zu haben. Hier ward ein Parteiführer von Talent, aber ohne jede Größe als „zweiter Luther" gefeiert; dort baute man einem kleinen Dichter Altäre oder streute doch Hamerling Weihrauch, als sei er ein Dante. Korybanten schimpften dann wacker auf das „ohrenfeuchte Journalistentum und impotente Professorentum", das den betreffenden Einzigen nicht genügend anerkannte. Diese Sitte hat sich nach 1890 eher noch gesteigert. Überall im Lande gedeihen solche Lokalkulte. Nicht bloß Friedrich Hebbel und Richard Wagner, sondern auch Martin Greif und Liliencron, Dehmel und Przybyszewski haben ihre Priester. Dabei bewährte sich die alte Erfahrung: je ärmer der Gott, desto fanatischer der Priester. Ich werde es wohl am eigenen Leibe zu spüren haben.

Diese Hast der neuen Kulte teilte sich sogar der Wissenschaft mit. Eine krankhafte Sucht nach „überraschenden Resultaten" führte zu den erbaulichsten Ergebnissen. Einer entdeckte, daß Rembrandts Werke von Ferdinand Bol gemalt seien, und fand erst großen Beifall mit seiner „Neugründung der niederländischen Kunstgeschichte"; und

die englisch-amerikanische Wahnvorstellung von Lord Bacons Autorschaft der Stücke Shakespeares griff nach Deutschland über. In der germanischen Mythologie war plötzlich alles gelehrtem christlichem Einfluß zuzuschreiben, was bis dahin als specifisch germanisch und heidnisch gegolten hatte; und in der Geschichtschreibung verblüffte man sich durch neue Hypothesen über Napoleons Jugend und Friedrichs des Großen Politik. Auch das kam erst in den letzten Jahren auf die Höhe; aber eben in jenem nervösen Jahrzehnt bildete sich die Neigung, dem Neuen mehr als dem Soliden Glauben zu schenken, jene Mode der kleinen Morgenröten und Götzendämmerungen aus, auf deren Boden dann wissenschaftliche Abenteurer mit und ohne gelehrtes Gepäck ihr Wesen treiben konnten.

Man war nervös; man war überreizt. Man war das Alte satt, und das Neue war noch nicht schmackhaft. Aber man war bei aller scheinbaren Blasiertheit voll von Hoffnung, voll von Glauben. Man erwartete überall, wie Nora in Ibsens Drama, „das Wunder", das Unerhörte. Man wollte es sehen und sah es deshalb, wie der Pfarrer in Björnsons „Über unsere Kraft" auch da, wo nur recht Menschliches vorlag. Das ist in der Welt nicht anders. „Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind." Dies nervöse Jahrzehnt brachte den Glauben zur Reife; das nächste sollte das Wunder bringen.

Stärker als seit lange ließ sich die deutsche Litteratur in dieser Epoche von fremden Vorbildern mitbestimmen, wie das bei ihrem suchenden, erwartenden Charakter natürlich war. Der gewaltige Einfluß Zolas war schon im Abnehmen; dafür begannen die französischen Symbolisten Baudelaire, Verlaine, Mallarmé an jüngeren deutschen Autoren Verehrer und Schüler zu finden. Wenn die Naturalisten um Zola (nach der Terminologie Goethes) in der „einfachen Nachahmung der Natur" befangen blieben, steckten die Symbolisten fast durchweg in der „Manier"; den „Stil" hatten beide Schulen noch nicht gefunden. Das Individuelle überschätzten die Franzosen jetzt durchweg: die Naturalisten überschätzten es im Objekt, die Symbolisten im Subjekt.

Der neuen Kunst, dem neuen „Stil" kam man im Norden erheblich näher. Dostojewski war noch ganz Naturalist, Turgenjew vielfach Manierist gewesen; Tolstoi (geb. 1828) erhob sich in „Krieg und Frieden" (1865) und „Anna Karenina" (1874—1876) zu einem neuen epischen Stil. Hier war zumal in „Krieg und

Frieden“ die breite völkerpsychologische, zumal in „Anna Karenina“ die sociale Basis; hier war schärfste Erfassung der Einzelheiten, wie sie der geübte Jägerblick des Slaven schon bei Turgenjew gezeitigt hatte; hier war dabei die starke Eigenheit einer Persönlichkeit von ausgesprochenster Selbständigkeit der Weltanschauung. Das religiöse Element in nationaler Färbung — danach begehrte man auch in Deutschland; den „deutschen Gott“ wollte Richard Wagners Schüler, Heinrich v. Stein, dem Volke wiedergeben, und Hans Herrig, Paul de Lagarde, Julius Hart, sonst in nichts einig — national-religiöse Gesamtempfindung strebten sie alle an. Den tiefsten Eindruck vielleicht machte Tolstois „Macht der Finsternis“ (1887): ein realistisches Drama von starker Kraft der Charakterzeichnung und noch stärkerer der Weltanschauung. Der Gegensatz zu der herrschenden Kompromiß-Moral, der leidenschaftliche Ernst der sittlichen Forderung wirkte in unserer Welt der laxen Halbheiten wie ein Wunder. Der christliche Übermensch, der die Welt durch Bedürfnislosigkeit, durch Wahrhaftigkeit, durch Liebe überwindet, trat neben den genial-heidnischen, wie bei Schopenhauer Genie und Heiliger die Höhepunkte der Menschlichkeit bedeuten.

Ein realistisches Drama kam auch von Schweden her. August Strindberg (geb. 1849) gehört zu jenen Schwachen, die ihre Meinung immer nur auf dem Umweg über die Befragung der herrschenden Ansicht erlangen: diese zu negieren halten sie dann, wie Friedrich Schlegel, für originell. So kam er, wie Friedrich Schlegel, vom fanatischen Widerspruch gegen die herrschende Moral zur Unterwerfung unter die katholische Kirche, von Nietzsche zu Swedenborg. Aber auch er besaß das scharfe Auge der Nordleute, ihre gern typisierende, aber nie oberflächliche Psychologie. Seine Romane haben mehr Staunen als Nachfolge gefunden; nur Hermann Bahr ward in seiner „Guten Schule“ (1890) zum Nachahmer des Autors von „Am Meer“. Aber seine leidenschaftlich-tendenziösen und fanatisch-realistischen Tragödien „Der Vater“ (1887) und „Fräulein Julie“ (1888), letzteres mit einem sehr geistreichen dramaturgischen Vorwort, machten tiefen Eindruck. Man fühlte: dieser Mann ist von seinen persönlichen Empfindungen so ganz ausgefüllt, daß er sie zu Gestalten verdichten muß, um mit ihnen zu kämpfen. Laura im „Vater“, der Lakai in „Fräulein Julie“ — was sind sie, als typische Verkörperungen des Weibes und der Bedientenseele, wie Nietzsches Verehrer sie verabscheut? Er muß sie auf die Bühne

reißen, unmittelbar, nackt; was kümmern ihn Kulissen und Hintergründe! Es handelt sich um eine Exekution, nicht um ein ästhetisches Spiel. Nur wenige Zeugen sollen dabei sein, ein kleines Theater mit gebildeten Zuhörern; die sollen die Sache von Anfang an miterleben, als säßen sie oben auf dem Sopha — und sollen dann Strindberg recht geben. So ward aus ganz persönlichem Empfinden heraus ein konsequent naturalistisches Drama. Denn in seinem Empfinden ist Strindberg, der Halbfinne, so unmittelbar, so barbarisch-ungebrochen, wie er in seinem Denken unselbständig und autoritätsbedürftig ist — dann am meisten, wenn er die Autoritäten leugnet. Eine neue Kunst war dies — denn es war Kunst. Wer so starke Eindrücke bewirken kann mit allen bedenklichen Voraussetzungen, mit Verzicht auf gewohnte theatralische Hilfsmittel, unter Herausforderung aller unserer Instinkte — der ist ein Künstler; von dem kann man was lernen.

Viel weniger originell als Schriftsteller, wirkte Björnstjerne Björnson (geb. 1832) vor allem als Persönlichkeit. Wie Tolstoi eine Apostelnatur, wie Strindberg oder Brandes voll elementarer Leidenschaftlichkeit im Hassen und voll glühender Vaterlandsliebe, wie Ruskin ein orthodoxer Idealist war der große, breite Mann mit dem prachtvollen Kopf, von dessen hoher Stirn sich die glänzende Haarwand so steil abhebt, selbst ein „Ubermensch", wie keiner von ihnen. So intensiv lebt keiner von ihnen das Leben wie er, der immer mit allen Kräften bei allem ist, jeden Augenblick Dichter, Prediger, Politiker, Ästhetiker zugleich. Wie er hassen kann, weiß nur, wer seine politischen Dramen („Der Redakteur" 1875, „Der König" 1877) kennt; sie sind nicht nach Deutschland gedrungen. Uns ist er der Erzähler kräftiger Dorfgeschichten, die aber Anzengruber und Rosegger nicht übertreffen, und des realistisch-moralistischen Dramas „Ein Fallissement" (1875), dessen ungeschickte Technik und zum Teil ganz konventionelle Zeichnung über der Energie, mit der moderne Probleme angefaßt wurden, vergessen werden konnten. Seine großartigste Schöpfung, das Drama „Über unsere Kraft" (1896), übersah man; so mächtig hatte inzwischen Ibsen den Nebenbuhler in den Hintergrund gedrängt.

Henrik Ibsen (geb. 1828 in Skien in Norwegen) wurde unser stärkster Lehrmeister. Auch er ist nicht ohne langes und mühevolles Suchen zum Finder geworden. Auch ihn leitete ein starkes feuriges Temperament sicherer als unsere „Regeneratoren der Kunst",

die Hamerling und Jordan und selbst Hebbel und Otto Ludwig, Theorie und Experiment geleitet hatten. „Alles oder nichts" war einst seine Parole, bis die Erfahrungen seiner dramatischen Laufbahn ihn zu dem entgegengesetzten Wahlspruch führten: mit den vorhandenen Mitteln so viel wie irgend möglich sei zu erreichen. Erst ein Schüler des formlosen Geniedramas schulte er sich dann an der sicheren Technik der Franzosen, durch persönliche Arbeit als Dramaturg so gut wie durch unseres Hettner vortreffliches Buch über das moderne Drama gefördert. Als politischer Agitator und romantischer Lyriker fing er an, um der direkten Agitation und der Lyrik später entschieden den Rücken zuzuwenden. Die „Nordische Heerfahrt" (1858) vereinigt noch Romantik und Realismus, etwa wie Heinrich v. Kleists „Hermannsschlacht", doch ohne deren Poesie. Aber die „Komödie der Liebe" (1862) führt bereits ein romantisches Problem — die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe, jenen verhängnisvollen Lieblingssatz der Schlegel und Immermann — in annähernd realistischer Weise durch, freilich unter starker Anlehnung an die Schablonenpsychologie der Franzosen. Dann wirken wohl persönliche Erfahrungen — ein inneres Messen seiner bis jetzt erfolglosen Talente an dem von Göttern und Menschen geliebten Schulkameraden Björnson — wie bei Strindberg, wie einst bei dem jungen Goethe und dem jungen Schiller, zum Durchbrechen des historisch-realistischen Standpunktes in den bedeutenden „Kronprätendenten" (1863). Schon war man sich der Feindschaft gegen die herrschende Mode bewußt: Björnson war (1859) Vorsitzender einer „Norwegischen Gesellschaft", die, bezeichnend genug, auch den Kampf gegen den verflachenden Konventionalismus der Düsseldorfer Malerschule in ihr Programm aufnahm — Ibsen sein Stellvertreter. Aber wo die neue Kunst liege, wußte man noch nicht. Ibsen experimentiert mit großen geistreichen Buchdramen: „Brand" (1866), der Tragödie der idealistischen Überhebung, „Peer Gynt" (1867), einem satirisch-symbolischen Märchendrama, „Kaiser und Galiläer" (1873), einem tiefsinnigen Geschichtsdrama großen Stils. Hier bekennt er sich zu dem Glauben der neuen Zeit: der Hoffnung auf ein „drittes Reich", das heidnische Schönheit und christliche Tiefe vereinigen wird, Staat und Kirche mit einem höheren Tempel überbauen soll. Und mit dem Glauben hat er die Kraft gefunden. Von nun an ist er erst ganz er selbst: der Meister des experimentellen Dramas. Er greift ein

einzelnes Problem aus dem Umkreis seines Hoffens und Zagens auf: den Glauben an das „Wunder“ („Nora“), den Gegensatz von Idealismus und praktischer Volksfürsorge („Volksfeind“), von Idealismus und nüchternem Abfinden mit der Wirklichkeit („Wildente“); den Kampf gegen die Vererbung („Gespenster“) oder gegen die eigene Sehnsucht („Frau vom Meere“); den Kampf zwischen falschem Titanentum und bescheidener Hingebung („Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „John Gabriel Borkman“). Das Problem verdichtet sich ihm in Personen, die er deutlich und fest sieht und beobachtet, und in einer einfachen, meist mit einem symbolischen Zug (die Quelle im „Volksfeind“, die Wildente, die weißen Pferde auf Rosmersholm, Lövborgs Buch, Solneß' Turm, Eyolfs Krücke, der Schlitten mit den Silberschellen im „Borkman“) ausgeschmückten oder vielmehr in diesem Symbol kondensierten Fabel. Nun geht er monatelang umher und beobachtet seine Figuren. Was werden sie, die er nun so genau kennt, in dieser Situation thun? und nun in dieser? Er beobachtet es und schreibt es einfach nach, wie ein Physiker sein Experiment. Er hat nur dafür zu sorgen, daß alle störenden Elemente fernbleiben, die die Reinlichkeit des experimentellen Prozesses stören können. Er hat die Figuren „nur“ erschaffen, nur angeschaut; nun leben sie sich aus, sprechen sie sich aus. Was nicht zum Experiment gehört, geht ihn nichts an. Sein Verehrer Hoffory fragte einmal Ibsen, ob in den „Gespenstern“ der Tischler Engstrand das Feuer im Spital angelegt habe. „Das weiß ich nicht“, antwortete der Dichter lächelnd. Er weiß es wirklich nicht. Aber was zu der Entwickelung der gegebenen Situation gehört, das weiß er aufs genaueste. Aus jener wochenlang nicht unterbrochenen Beobachtung seiner Figuren kennt er sie bis ins Innerste; sie machen keine Gebärde, sprechen kein Wort, das sie noch anders sprechen könnten. Daher die unvergleichliche Rundung der Personen; Figuren so voll, so von allen Seiten beleuchtet und ausgearbeitet wie Hjalmar in der „Wildente“, Nebenfiguren wie Mortensgaard in „Rosmersholm“ hat man seit Shakespeare kaum gesehen.

Aber freilich — es bleibt eine Problemdichtung. Die Figuren bleiben Mittel zum Zweck; sie sind nicht Selbstzweck. Deshalb jene bösen vierten Akte, in denen die Hauptfiguren sich so ausführlich über das Problem aussprechen. Realistisch ist das: gewiß würde es Rosmer und Rebekka oder Borkman und den Seinen ein Bedürfnis sein, sich so auseinanderzusetzen. Dramatisch ist es

nicht; es ermüdet, wie manche naturalistische Einzelheit im Dialog; es verstimmt durch die Absichtlichkeit, wie jene Symbole. Ebenso ist der oft „stumpfe“ Schluß, das Fragezeichen am Ende realistisch: das Experiment hat eben zu keinem klaren Ergebnis geführt; wie die menschlichen Komödien und Tragödien zumeist, läßt es sich verschieden deuten. Aber dramatisch ist auch dies nicht: die Kunstform verlangt nun einmal eine scharfe Auflösung. Zuweilen giebt Ibsen das auch, wie in „Nora“, den „Gespenstern“, „Rosmersholm“; aber auch dann hat der Schluß meist etwas Problematisches, als werde dem Experiment gewaltsam ein Ende gemacht. Nicht immer: „Nora“, die „Wildente“, im wesentlichen auch die „Gespenster“ sind technische Meisterwerke vom Anfang bis zum Schluß, glänzend in der Exposition, zwingend in der Fortführung, wirksam im Abschluß. Aber namentlich die späteren Dramen, nach der Blütezeit in Dresden (1865—1886), zeigen die Nachteile der Einsamkeit: der Autor hat sich zu lange mit seinen Figuren eingesperrt, hat die Welt und die Zuhörer insbesondere vergessen. Bühnenwirksam sind die psychologisch und technisch schwächeren Stücke der Zeit vor dem Höhepunkt („Stützen der Gesellschaft“ 1877) mehr als die danach, die aus der Münchener Zeit (von „Rosmersholm“ ab).

Langsam hat der große Dramatiker Deutschland erobert. Björnson war längst bei uns berühmt, als Ibsens Name noch in den Nachschlagebüchern fehlte. Seit den „Gespenstern“ (1881) begann er bei uns ein Gegenstand des Kampfes zu werden. Die „Freie Bühne“ in Berlin (1889 von Brahm, Schlenther, Harden, der dann ausschied, den Brüdern Hart u. a. begründet) hat ihr Hauptverdienst neben der „Entdeckung“ Hauptmanns in dem Wirken für Ibsen. Heute ist über seine Bedeutung ein Streit nicht mehr möglich. Keine Anfeindung kann noch etwas an der Thatsache ändern, daß die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts keine stärkere Dichterkraft gesehen hat als Henrik Ibsen. Wer diese Fülle lebenswahrer Gestalten schuf, dem kann keine Doktrin seinen Platz in der Weltlitteratur verschließen, weil er „kein Dichter“ sei. Der Schöpfer der „Wildente“ kein Dichter! Wie viele Poeten gäben wir für diesen „Nichtdichter“!

Aber bei all seiner technischen Meisterschaft, bei der Genialität seiner Anschauung, bei der Tiefe seiner Gedanken — das Größte bei Ibsen bleibt doch jene große Sehnsucht. Fördernd ist seine Dichtung immer; ein Idealist war der große Realist allezeit, ob ihn

sein Hoffen zu dem Optimismus der „Frau vom Meere“, ob zu dem Pessimismus von „Rosmersholm“ trieb. Darin gehört der graue Meister ganz zu der „neuen Generation“: er baut keine Systeme; aber er hat leitende Gedanken. Er sucht; er verlangt. Das vor allem hat ihn bei uns populär gemacht. Wäre er die automatische Dramenmaschine, als die man ihn geschildert hat, die alle zwei Jahre pünktlich ein Drama abliefert und sonst sich um nichts in der Welt kümmert — wir fänden keine Brücke zu dem Menschen. Die heiße Sehnsucht, die ihn zu immer neuen Experimenten treibt — die ist das Modernste an ihm. Was verhilft uns zu den „Adelsmenschen“? Unbedingter Individualismus? Rücksichtsloser Wahrheitsfanatismus? Liebe zu den Armen und Schwachen? Er fragt immer wieder; und seine letzten Antworten sind die mildesten gewesen und stehen denen Tolstois und Björnsons am nächsten.

Dies Suchen charakterisiert vor allem auch bei uns die führenden Geister. Nach einer neuen Kunst suchen sie, einer neuen Wahrheit — einer neuen Menschheit. Enthusiasten, zuweilen auch Phantasten, sind sie doch alle zugleich Kritiker — und fast alle macht die Sehnsucht zu Künstlern.

Die Brüder Hart (geb. 1855 und 1859) nannten wir schon. Erfolgreich stehen ihnen die beiden tapfersten Vorkämpfer der neuen Richtung zur Seite: Paul Schlenther (geb. 1854 in Insterburg) und Otto Brahm (geb. 1856 in Hamburg) — beide Schüler Scherers, beide von Anfang an vor allem dem Drama zugewandt. Biographien großer Dramatiker zeugen für das liebevoll eingehende Verständnis Schlenthers („Gerhart Hauptmann“ 1896) und Brahms („Heinrich v. Kleist“ 1884; „Schiller“ 1889, 1892, leider unvollendet). Mit rastloser Aufmerksamkeit beobachteten sie die wechselnden Erscheinungen des Tages, förderten jüngere Talente in produktiver Kritik und bewährten an der „Freien Bühne“ die Grundsätze, die sie litterarisch vertraten. So erzogen sie sich zu Leitern der beiden ersten deutschen Bühnen: des Wiener Burgtheaters und des Deutschen Theaters in Berlin. Indem sie bestimmt und fest die Einbürgerung der neuen Kunst, Ibsens, Anzengrubers, Hauptmanns verfolgten, konnten sie eine fruchtbare Einseitigkeit nicht vermeiden — fruchtbar, weil sie Goethes Wort dienten: „Was aber ist deine Pflicht? die Forderung des Tages!“ Schlenther steht den Impressionisten näher, Brahm den Doktrinären;

dieser neigt zu einem gesuchten Stil, jener liebt das Natürliche gelegentlich bis zur Formlosigkeit zu steigern. So ergänzen sie sich und ergänzen beide durch die Konsequenz ihrer litterarischen und vor allem dramaturgischen Realpolitik die unbestimmteren Anregungen der Brüder Hart oder Hermann Bahrs.

Andere Ästhetiker schließen sich an. Da ist Richard v. Kralik (geb. 1852), ein geistreicher Populärphilosoph von großen Gesichtspunkten und energischer Willkür („Weltschönheit", Ästhetik 1893, „Weltgerechtigkeit", Ethik 1894, „Weltwissenschaft", Metaphysik 1895), vielfach thätig als Kunstfreund („Kunstbüchlein" 1891), Sammler („Deutsche Puppenspiele" 1894), Erneuerer alter Kunstformen („Weihnachtsspiel", ein Mysterium 1893; „Osterfestspiel" 1894—1895; „Das Volksschauspiel von Dr. Faust erneuert" 1895); überall ein leidenschaftlicher Verfechter des nationalen Gedankens („Wesen und weltgeschichtliche Bedeutung des Germanentums" 1895) bei ausgesprochen katholischer Richtung. — Thüringer wie Nietzsche, wie er ein Schüler von Schopenhauer, Dühring und Richard Wagner, vertritt Heinrich v. Stein (1857—1887) aus Koburg den edelsten Typus dieses Jahrzehnts in klassischer Schönheit — eine so reine und edle Jünglingsgestalt, daß er die Freunde an die idealen Jünglinge Jean Pauls erinnerte. Aus dem Materialismus („Ideale des Materialismus von Armand Pensier", 1878) und der Abhängigkeit von Dühring arbeitete er sich zum Glauben an das neue Ideal durch. „Und wenn nun ein reicher Boden sich einem besonnenen, kräftig geeinten Geschlechte auf einmal herrlich erschlösse, dann bräche wohl wirklich ein solches Tagen herein: ein Staat aus gemeinsamer Arbeit in heiliger Freundschaft, und ein Volk, dem durch Liebe und edelste Natur der Sitte schöne Vollkommenheit stärker als der Bann der Eide gälte" — so läßt er den weisesten der Hellenen das Bild der Übermenschheit malen. Er bleibt dabei immer, wie Franz Servaes in einem ausgezeichneten Aufsatz über den viel zu wenig bekannten herrlichen Mann hervorhebt, Schüler Dührings. Von ihm hat er gelernt: „Lebensmut will mehr sagen als Todesmut". Der Wirklichkeit ergiebt auch er sich, wie Dühring, und mehr noch, leidenschaftlich, liebend, wie Nietzsche. Daraus erwuchs ihm seine Ästhetik. Als Hauslehrer von Wagners Sohn Siegfried trat er dem Meister näher und sog begierig den Atem des Genies ein; im wesentlichen tragen dennoch seine „Vorlesungen über Ästhetik" (herausgegeben 1897)

wie schon die früher erschienenen Vorlesungen „Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker“ eine Kunstlehre vor, die viel moderner ist als die Wagners. Kunst ist ihm intensives Leben. Das Stoffliche ganz zu bewältigen und in dieser Bewältigung die eigene große Seele kundzugeben — das ist ihm das Wesen der Kunst.

Aus diesen Anschauungen heraus drängte es ihn, sich auch selbst in der Bewältigung des Stofflichen zu bethätigen. Der neue Heroenkult und das Wirklichkeitsbedürfnis der Zeit finden sich charakteristisch zusammen, wenn er sagt: „Das Wesen der Welt läßt sich nie in eine Formel fassen, wohl aber stellt es sich in großen Persönlichkeiten kräftig und deutlich dar“. In „representative men“ also suchte er, wie einst Emerson, Herman Grimms Liebling, die Welt zu erfassen. So erschienen „Helden und Welt“ (1883), durch einen Brief Richard Wagners eingeführt, dann „Aus dem Nachlaß von Heinrich v. Stein: Dramatische Bilder und Erzählungen“ (1888). In dem älteren Buch ist die Form noch oft unbeholfen, die Rede schwülstig; in dem Nachlaßband einfach, schlicht, packend. Als Vorbild dienten die Scenenfolgen des Wagnerianers Graf Gobineau „Die Renaissance“ (1877; übersetzt von Ludwig Schemann), die ihrerseits von den dramatischen Scenen Ludovic Vitets (1802—1873: „La ligue“ 1826—1829) abhängig waren. Steins merkwürdige dramatische Bilder und Erzählungen sind didaktisch im höhern Sinne. „Der durch die Kunst zum Schauen befähigte Blick ist der Wirklichkeit zu weiser Lebensführung zuzuwenden. Die Weltanschauung, welche ein solcher Blick gewinnt, ersieht sich kenntliche Gestalten aus dem Wirrsal der Geschichte. Die Worte, welche dem also sich Besinnenden aus diesem Wirrsal heraus vernehmbar werden, befähigen dann ferner zu Begriff und Urteil über die historische Gegenwart.“ Von seinen Figuren also will er, wie Hebbel, lernen. Etwas von der experimentalen Methode Ibsens liegt auch in diesem Geisterbeschwören; mehr noch von der Sehnsucht, überlebensgroße Gestalten zu sehen, zu hören.

Sie bleibt nicht unbelohnt. Die Heiligen, die ihn um der Energie ihrer Willensbethätigung wegen anziehen; die Helden, die wie Offenbarungen des Ewigen in diese „Welt“ hineinragen, ganz stark in einer Empfindung lebend, weiß er in ihrer Größe „lebig“ zu machen, wie Dannecker die Büste Schillers „lebig“ schuf. Ergreifend stellt er die heilige Elisabeth, packend die heilige Katharina,

[illegible]

[illegible] „Das tiefste Elend der Kritik besteht darin, daß sie immer wieder in Dogmatismus verfällt. Vor dem Unwesen der Kritiker [illegible] allen Verehrern der Lebensfülle keine Rettung als die Natur und ihre würdigste Auslegerin, die Kunst, die der Menschheit die Herrlichkeit einer schöneren Zukunft verbürgt." [illegible] auch vertrat Conrad Fiedler (1841—1895) diesen Standpunkt, daß nur die Künstler als die großen Suchenden immer recht haben, die Kritiker als vermeintliche Finder und Rechtbesitzer nie; daß das Publikum — wie auch Heinrich von Stein lehrt — seine Aufgabe nur findet in dem „produktiven Genuß", in einer [illegible] sich versenkenden Betrachtung der Kunstwerke, die sie im Gemüt des Beschauers lebendig und wirksam werden läßt. Heftig wendet sich auch Fiedler gegen die Gegenwart und besonders ihr Kunstleben; da selbst wo andere gesunde Zeichen von Anteil und

Gunst sehen, tadelt er Einmischung. Seine Wonne war, genießend immer wieder einzutauchen in neue künstlerische Individualitäten, mit ihnen das Wesen der Dinge zu suchen und mit ihnen der Bethätigung ihrer Kraft froh zu werden. Seine Abhandlungen, wie die Steins erst aus dem Nachlaß gesammelt („Schriften über Kunst“ 1893), wollen nur die Anleitung zu solchem höchsten produktiven Kunstgenuß geben. Ich kann nicht sagen, wie viel Dank ich diesen Lehren auch da schuldig geworden bin, wo ich sie als Übertreibungen ansehen mußte.

Enthusiast und Kritiker, eine im Suchen glückliche Natur ist Wilhelm Bölsche (geb. 1861 in Cöln). Ein leidenschaftlicher Anhänger der modernen Weltanschauung („Entwickelungsgeschichte der Natur“ 1893—96), suchte der Realist zuerst eine materialistische Grundlage für die neue Kunst („Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ 1887): die Dogmen der Entwickelung, der Vererbung u. s. w. sollten für sie werden, was für die alte Kunst die Mythologie war. Dabei betonte er, wie Tolstoi und Björnson, stark das sociale Element, sah in Heinrich Heine (1887) vor allem den Bahnbrecher der socialen Dichtung und in dem sociologisch-beschreibenden Roman Zolas sein Muster („Die Mittagsgöttin“, Roman 1891). Damals trieb niemand den Sport des Notizbuches weiter als er: auf jedem Spaziergang füllten sich die weißen Blätter mit genauen Studien und Skizzen nach der Natur, die dann aufzuarbeiten waren. Allmählich rückte der unermüdlich lernende und jeder originellen Individualität sich herzlich freuende Enthusiast mit der Zeit weiter nach rechts: von Zolas „Nana“ kam er zu Fechners „Nanna“, vom Materialismus (wie Julius Hart) zum neuen Animismus; neben Häckel trat Herman Grimm als Prophet der neuen Weltanschauung, und selbst für Georg Ebers fand sich ein Plätzchen. Dabei entspricht der frischen Freude Bölsches an jeder Eigenart ein lebhafter, anschaulicher Stil; er ist immer ganz bei der Sache, ein Werber, ein Vorschwimmer, dem man die Lust am Werke anmerkt; Optimist durchaus, entwickelungsgläubig aus eigenster Erfahrung, leicht zu begeistert, aber immer ein erfreulicher Typus für die Empfänglichkeit dieser freilich nervösen, aber keineswegs blasierten Periode.

Wie Bölsche gehört auch Bruno Wille (geb. 1860) aus Magdeburg zu dem alten Freundeskreis Gerhart Hauptmanns; wie er hat er sich vom Materialismus zu einem neuen Idealismus,

vom Socialismus zu einem tapferen Individualismus durchgerungen. Als Denker („Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel" 1892, 94) ein von Stirner und Nietzsche beeinflußter, nicht eben klarer Verteidiger des „idyllischen Anarchismus", der von allem Staats- und Zwangswesen zu der Ungebundenheit kleiner freier Gemeinschaften strebt, als Dichter („Einsiedler und Genosse" 1891; „Einsiedelkunst aus der Kiefernheide" 1897) ein zartes Echo mancher Töne von Friedrich v. Sallet bis Arno Holz, die doch alle in einer weich empfindenden Seele harmonisch zusammenklingen; als Deuter (Einleitung zu Novalis' sämtlichen Werken 1898) am vernehmlichsten das, was er eigentlich immer ist: ein liebenswürdiger Enthusiast, der jeden Zwang haßt und keinem Eindruck widersteht, so ist auch er ein erfreulicher Typus dieser Zeit, die so eifrig sucht — und fast zu leicht findet, die die Individualität theoretisch höher schätzt, als sie praktisch wahr machen kann; die sich aber die Freude an dem Hohen und Schönen durch keine Parteinahme verkümmern läßt.

Erfreulich wird man allerdings Karl Bleibtreu (geb. 1859 in Berlin) nicht gerade in erster Linie nennen. Eine wahnsinnige Hast der Produktion wirft von seinem ersten altgermanischen Epos an („Gunnlaug Schlangenzunge" 1879) Jahr für Jahr litterarische und taktische Studien, Dramen, Romane, Gedichtbücher auf den Markt; heute eine Geschichte der englischen Litteratur, morgen eine rhapsodische Populärphilosophie („Letzte Wahrheiten" 1892); Übersetzungen, Novellen — alles aber durchtränkt von einem verletzenden Selbstgefühl, einer ärgerlichen Verwahrlosung der Form, einer fürchterlichen Absichtlichkeit. Als ein Programm der „Neuen Poesie" erschien die „Revolution der Litteratur" (1885), mit dem geschmacklosesten Umschlag dieses Jahrhunderts: aus einem Tintenfaß zuckten weiße Blitze auf dunkelblauem Hintergrunde herum. Aber dies Symbol war zutreffend in seiner Art. Die Blitze fahren wahllos umher, aus der Tinte in die Tinte. Der „Geheimrat Excellenz v. Goethe" wird gezüchtigt, „weil dieser vornehme Herr zwar in frevelhafter Weise die Entwürfe seiner genialen Jugend im Stiche ließ, sich dafür aber mit tausend Allotriis beschäftigte". Hebbel ist nur eine krankhafte Mißgeburt aus Lenz und Grabbe, Grillparzer aber „ein einseitiger Ausbauer Kleistscher Tendenzen". So schön gesagt wie wahr gefühlt! Dagegen ist Kretzer Zola ebenbürtig und Bleibtreu neben Liliencron Bahnbrecher einer modernen

Lyrik mit echtem Lokalkolorit. — Und dennoch: die „genialen Schwimmer“ fehlen auch nicht „in diesem Ozean von Albernheiten“. Vier Jahre ehe Hauptmann „entdeckt“ wurde, wies Bleibtreu auf seine Erstlingsdichtung begeistert hin. Die Vereinigung von Realismus und Romantik erkannte er mit Recht als Vorbedingung der neuen Kunst und gab damit eine Parole aus, die besonders Otto Brahm wiederholt hat. Vor allem aber wies er mit Energie auf die großen Probleme: die sociale und die Nationalitätenfrage. Gegen die Künstelei rief er Byron an: „Poesie ist nur Leidenschaft“, „ich hasse alle Poesie, die bloße Fiktion ist“ und fügte, gegen die Naturalisten gewandt, hinzu: „Subjektivität ist Wahrheit!“ Ernst war es ihm mit dem Abscheu vor der moralischen Feigheit unserer Zeit; ernst auch mit der feurigen Hoffnung auf eine neue Zeit, eine neue Kunst. Die wollte, die will er erleben, miterleben als ein Fahnenträger, miteinziehen unter dem Triumphbogen. Seine verzweifelte Produktivität ist weniger das Ergebnis innerer Notwendigkeit, als — wie er selbst eingestand — Notwehr gegen die Gefahr, übersehen, vergessen zu werden im Gedränge. Und Notwehr ist im Grunde wohl auch seine gewaltige Selbstüberschätzung.

Das Gegenbild zu Bleibtreus geringer Entwickelungsfähigkeit bildet die unbegrenzte Entwickelungsfähigkeit Hermann Bahrs (geb. 1863 in Linz). Der Österreicher bildet zu dem Berliner ein fast genau symmetrisches Gegenbild: so liebenswürdig wie Bleibtreu abstoßend, so entdeckerfreudig wie Bleibtreu mordlustig, von romanischer Art so stark beeinflußt wie Bleibtreu von germanischer, speciell englischer. Bleibtreu ist ein Mann des Pathos, selbst wenn er ironisch sein möchte; Bahr hat eine leicht ironische Färbung selbst im Pathos. Der Österreicher ist ein Meister der eleganten Form, Bleibtreu stammelt aufgeregt wie (nach der früheren Auffassung der Stellen bei Shakespeare) Percy Heißsporn. Bahr hatte an Pseudonymen eine fast kindliche Freude: Globetrotter, Hans Linz und wie nicht noch nannte er sich, und mit fast einem halben Dutzend Namen schied er (1890) aus der Zeitschrift „Freie Bühne“ aus; Bleibtreu kann seinen Namen nicht oft und laut genug nennen. Und dennoch — sie gehören zusammen; sie sind zwei bezeichnende Typen der neuen suchenden, impressionistischen Ästhetik und Kritik und Produktion.

Bahr ist von Haus aus Nationalökonom mit stark socialistischer Färbung. Zwischen dem Individualismus einer aristo-

kratischen Künstlerseele und dem Kollektivismus eines treuen Dieners der neuen Zeit schwankt er hin und her. Er begann mit dem Drama „Die neuen Menschen“ (1888), das ein feiner Kenner, Edgar Steiger, als „den traurigen Sang vom Übergangsmenschen“ charakterisiert, „dessen Gedanken der großen Zukunft, dem Erlösungswerke der Menschheit, gehören, während sich sein Herz mit allen Fasern an die kleine Gegenwart, an das geliebte Weib, an das warme Leben klammert“ — das rechte Präludium zu seinem Lebenswerk. Dann kommt der Individualist unter den Einfluß von Nietzsche und besonders Strindberg, verspottet die Massenpolitiker mit Ibsen („La marquésa d'Amaegui“ 1888, „Die große Sünde“ 1889) und schreibt einen hypernervösen Roman voll Strindbergscher Weiberverachtung und krankhafter Sinnlichkeit, gespickt mit kunstkritischen Bemerkungen und Gallicismen („Die gute Schule“ 1890). Strindbergs „Vater“ giebt er die widerlich überkünstelte „Mutter“ (1891) zur Seite. Aber an der Produktion findet er kein Genüge. Sie entfernt ihn zu lange vom Genuß der Kunst. Individualitäten nachleben — das wird für ihn wie für Conrad Fiedler die höchste Lebensfreude. Der damals in Schwung kommende Kunstausdruck „suggerieren“ wird sein Lieblingswort; er ist sich seiner Existenz nur bewußt, wenn und soweit er sich von anderen, Dichtern, Malern, Politikern Empfindungen und allenfalls Gedanken „suggerieren“ läßt. So wird er zum hervorragendsten impressionistischen Kritiker Deutschlands. Zahlreiche Sammlungen („Zur Kritik der Moderne“ 1890, „Die Überwindung des Naturalismus“ 1891, „Renaissance“ 1897) bringen uns Porträts von Größen und Scheingrößen der Zeit, oft mit Lenbachischer Willkür stilisiert, immer geistreich, immer subjektiv wahr, immer „suggestiv“. Er sucht das Wesen der „Moderne“ — der nicht mehr entbehrliche Ausdruck stammt von Bahr —, er sucht aus dem Schatten des kommenden Gottes seinen Umriß abzulesen. Dann, um 1893, bekehrt sich der aristokratische Individualist wieder zum Diener der Vielen. „Der Mann hat gehorchen gelernt; er entsagt sich, er weiß, daß er nicht allein ist; er hat eine andere Leidenschaft: er will helfen, will wirken. Er fühlt, daß die Welt nicht da ist, um sein Mittel zu sein, sondern er für sie, um ihr Diener zu werden.“ Tendenzen sind jetzt die Hauptsache für ihn — nicht mehr Individualitäten. Aber er faßt den Begriff der neuen Zeit ganz lokal, persönlich: eine österreichische Kultur erklärt er jetzt als sein Endziel. Der Schüler der fran-

zösischen Kritiker, Lemaîtres vor allem, des ironischen Novellisten Barrès Bewunderer, der Nachahmer der kleinen epigrammatischen Geschichten Maupassants („Caph“ 1894), wendet sich jetzt ganz der einheimischen Tradition des Volksstücks zu („Aus der Vorstadt“ mit Karlweis, 1893; „Das Tschaperl“ 1898). — Innerhalb dieses weiten Umkreises, den seine Tendenzen beschrieben, ist Bahr doch innerlich immer derselbe geblieben: ein Virtuos des Nachempfindens, ein Meister entzückender kleiner Stilkünste, und trotz diesen scheinbar mit Größe unverträglichen Talenten ein Temperament voll leidenschaftlicher Sehnsucht nach neuen Schönheiten. Er hat sich immer verwandelt — ja, wie Buddha, um sich zu erlösen; er ist in immer neue Gestaltungen aufgegangen, um schließlich in einer höchsten selig untergehen zu dürfen. Wie Brentano ist der schöne liebenswürdige Mann mit der unmodernen Künstlerlocke in der Stirn mehr „Gedicht“ als „Dichter“: er ist eine formgewandte Elegie mit witzigen eingelegten Pointen, ein immer von neuem überraschendes Gedicht von Heine.

Natürlich fehlt bei so viel liebevoller, aufopfernder Hingabe an den unbekannten Gott auch das Widerspiel nicht: der wohlfeile Hohn und das bequeme Schimpfen auf „Phantasten“ und „Querköpfe“. Die dankbare Aufgabe des „großen Verleugners“, wie Ibsen sagen würde, übernahm Max Nordau (geb. 1849) aus Budapest. Dieser fingerfertige Journalist trat zuerst als Moralprediger auf („Paradoxe“, „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit“ 1883—1896 in 16 Auflagen) und wies auf gewisse Schwächen des gegenwärtigen Lebens nicht ohne Kraft und Geschick hin; wenn es auch nicht gerade nötig war, daß er in dem Vorworte seine Gedanken mit denen Christi zusammenstellte. Aber manches, was fälschlich gerühmt worden war, deckten die Bücher doch in seiner Blöße auf; und man konnte damals hoffen, Nordau werde sich selbst jenen Tapferen zugesellen, die die Entrüstung über die Gegenwart zu Baumeistern einer besseren Zeit erzog. Statt dessen that er sich nur in einem dicken Buch „Entartung“ (1893) wiederholt als Arzt der Zeit auf. Er machte es sich leicht: was seinem mäßigen „gesunden Menschenverstand“ nicht gefiel, das erklärte er schlankweg für verrückt und für das blödsinnige Machwerk eines „vertierten Idioten“:

Ist es erst noch nötig, die gänzliche Unvernünftigkeit der Sittenlehre Tolstois zu beweisen? Sie leuchtet dem gesunden Menschenverstand ohne

weiteres ein. (. . . . . . .) Ibsens Absurdität, die Maeterlinckschen Quatschköpfe, das irrsinnige Gefasel Nietzsches — (. . . . . . .). Richard Wagner zeigt in seiner allgemeinen Geistesverfassung Verfolgungswahnsinn, Größenwahn und Mysticismus, in seinen Trieben verschwommene Menschenliebe, Anarchismus, Auflehnungs- und Widerspruchssucht, in seinen Schriften . . . Zusammenhanglosigkeit, Gedankenflucht und Neigung zu blödsinnigen Kalauern —

Der Mensch, der in diesem Ton auf alles lospöbelt, was hervorragende Geister unserer Tage bewundern, kommt nicht einen Augenblick auf die Idee, irgend etwas könne über seinen Horizont gehen. Es macht ihn auch nicht stutzig, daß er sich im eigenen Netze fängt, wenn er von der „Tobsuchtsvorstellung der Urgesundheit“ spricht oder die Lust, sich in Schimpfworten zu ergehen, als Zeichen des Wahnsinns diagnosticiert. Er brachte es zu hohen Auflagen, und das schmähliche Buch ward so ein Denkmal: ein Denkmal dafür, daß Deutschland immer noch nicht gelernt hat, was Goethe als die Wurzel aller Tugend und Religion seinem Volk einprägen wollte: Ehrfurcht. Wir respektieren jede Uniform; wer aber bloß ein großer Geist, eine feurig suchende Seele, ein epochemachender Künstler ist, der steht am Pranger für jeden Schmutzwurf.

Kommt Nordau immerhin noch eine gewisse Naivetät zu gute, so muß man noch härter urteilen über einen Conrad Alberti (Conrad Sittenfeld, geb. 1862), der die Tendenzen der neueren Richtung teilt, ihre Vertreter aber, sobald sie Erfolg haben, mit persönlichen Angriffen giftigster Art überschüttet. In der Produktivität fast und im Selbstlob ganz ein Bleibtreu, hat er doch dessen gelegentliche Geistesblitze, dessen originelle Interessen, vor allem dessen ehrlich suchendes Temperament nie gezeigt.

Ein großes Talent und ein feiner Instinkt für das Bedeutende werden bei Maximilian Harden (geb. 1861) oft durch persönliche Motive gehindert, die ihn dann in die Nähe Albertis oder selbst Nordaus bringen. Sonst aber ist der glänzende Journalist („Apostata“ 1892) eher mit Bahr zu vergleichen. Nicht wie dieser durch Wandern und Lesen in aller Welt daheim, ist er doch von erstaunlicher Belesenheit in der modernen, zumal der französischen Litteratur. Von Lemaitre und Bourget ist auch er hauptsächlich zu dem fein analysierenden Kritiker erzogen worden, der die in Deutschland so seltene Kunst besitzt, über der Tendenz die Technik und über dem Inhalt die Form nicht zu vergessen. So ist ihm manche Entdeckung gelungen; vor allem die des nervösen Stimmungs-

künstlers Maeterlinck, jenes Belgiers, der die deutsche Romantik so eigenartig mit Elementen der romanischen Tradition verschmilzt, der den monotonen Reiz der Litanei und den geheimen Zauber des Unsichtbaren in den Dienst einer symbolisch-naiven Kunst stellte. Harden hat auch die glückliche Idee der „Freien Bühne" in Berlin angeregt; für Ibsen hat er wacker gekämpft und das Ewig-Moderne in Goethe oder Heine darüber nicht übersehen. Aber dieser kluge und verdienstvolle Kritiker hat nun das Unglück, ein erfolgreicher Journalist zu sein — seit Görres und Börne fast der erste Deutsche, der durch rein persönliche Begabung für den Zeitungskampf zu einer Macht wurde. Seine Wochenschrift „Die Zukunft" (seit 1892) hat das ganze Journalwesen Deutschlands wie ein Sauerteig in neue Gärung gebracht; die schädliche Anonymität wich, wie in den Ländern der großen Journalisten, dem energischen Hervortreten bestimmter Persönlichkeiten, der dunkle Orakelton machte einer bewußten Subjektivität Platz. Aber die großen Erfolge verführten ihn. Aus der wirkungsvollen Eigenart wurde Manier, die mit fernliegenden Eingängen, gesuchten Citaten, bedenklichen Anspielungen prunkte; aus der Unabhängigkeit wurde, was ein französischer Sociolog „contre-imitation" nennt: die Sucht, der Menge durch billigen Widerspruch, und bequeme Paradoxie zu imponieren, und persönliche Verbitterung kam hinzu.

Es ist begreiflich, daß das Suchen und Spähen sich vor allem auf das ästhetische Gebiet wandte: von einer neuen Kunst erwarteten gerade die das Beste, die das neue Reich in kultureller Hinsicht enttäuscht hatte; und die, denen es darin genügte, erwarteten nun aus seinen Fortschritten als ein Zeugnis der neuen Volkskraft kaum minder gespannt eine neue Kunst. Die Reflexionsdichtung, die philosophische Litteratur erhielt einen Anstoß, wie sie ihn seit der Zeit des Jungen Deutschland nicht gekannt hatte. Zahlreich schossen Dichtungen empor, die in Formgebung und Technik noch ganz im Bann der alten Kunst, in Inhalt und Tendenz von dem Geist einer neuen Zeit erfüllt waren.

Althergebracht war für solche Zwecke die Form des Romans. Der deutsche Roman war fast immer lehrhaft, oft agitatorisch; nun nahm er dazu die neue Manier des „roman expérimental" an, ohne sich doch gleich innerlich zu verjüngen. Man griff zunächst einfach einen extremen, recht künstlich konstruierten Fall auf, führte ihn zu einen von vornhereim feststehenden Endergebnis und triumphierte.

Die Kunst, den Roman wirklich zu einem psychologischen Experiment zu gestalten, wie Ibsen das Drama, besaß man noch keineswegs; und von Zola war sie nicht zu lernen. Er war selbst ein Doktrinär, der mit den typischen Erlebnissen typischer Figuren nur Sätze illustrieren wollte, die ihm längst feststanden.

Emil Marriot (Emilie Mataja, geb. 1855 in Wien) ist auch der Tendenz nach streng konservativ; mindestens in religiöser Hinsicht als überzeugte Katholikin. Aber das Problem des typischen Frauenschicksals bewegt sie zu anklagenden, leidenschaftlich bewegten Darstellungen; wie der Mann rücksichtslos mit dem Glück der Frau spiele, ist das Lieblingsthema ihrer Novellen (1887, 1895). Auch im Roman gilt die Liebe ihr als Verhängnis. Hier hat sie einmal einen starken Erfolg erzielt („Der geistliche Tod“ 1884), als sie sich auf den Boden des uralten, ewig dankbaren Problems der Klerikerliebe begab, das sie dann noch weiter in ihren Priesternovellen („Mit der Tonsur“) angegriffen hat. Später („Moderne Menschen“ 1893 „Seine Gottheit“ 1896) hat sie die vielleicht übertriebenen Erwartungen nicht erfüllt, die man an jenen talentvollen Erstling knüpfte; sie blieb in romanhaften Erfindungen befangen und konnte sich aus einem altmodisch steifen Stil („Ein kalter Schauer kroch durch Paulas Gebein“) nicht loswickeln. Naiv, ungeschickt und altmodisch ist und bleibt auch ihre Technik. Zufällig steht man hinter der Thür und erlauscht ein wichtiges Gespräch; aus Versehen kommt ein junges Mädchen im Hemd zum Arzt, unmittelbar vorher stand ihr noch ein Hauskleid zur Verfügung. Selbst noch Angesichts des Todes spricht man in Romanphrasen: „Mein Abscheu kehrt sich nicht gegen dich, sondern gegen die Liebe des Mannes im allgemeinen.“!

Schriftstellerinnen treten jetzt überhaupt auffallend stark hervor. Auch diesen stärkeren Anteil des weiblichen Geschlechts an der künstlerischen, besonders der litterarischen Arbeit teilt das Jahrzehnt der „Moderne“ mit den Perioden des Jungen Deutschlands und der Romantik. Die Frauen als das nervösere Geschlecht fühlen sich durch eine vielverheißende Bewegung im Innersten erregt. Dies gilt für Naturen wie Helene Böhlau und Gabriele Reuter. Die Zurücksetzung des rein Formalen und Technischen, die solche Zeiten geistiger Umformung notwendig mit sich bringen, erleichtert ihnen die Mitarbeit, insofern die künstlerisch wirkenden Frauen — sei es nun Naturanlage, sei es nur Folge der Erziehung und Gewöhnung

— in der Regel einen gewissen Dilettantismus zeigen. Ich nenne für unsern Zeitabschnitt nur die rein dilettantische Maria Janitschek; woneben es an so strengen Beherrscherinnen der Form wie Isolde Kurz nicht fehlt. Endlich führt die gesteigerte Erregung, das Bedürfnis nach raschen Ergebnissen leicht zu einer Überschätzung des Künstlichen — wie wir sie bei Baudelaire und Huysmans auf den Gipfel getrieben sehen — und kommt auch damit weiblicher Eigenart entgegen:

Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt,

wie der alte Goethe sagt. So wirken mancherlei Faktoren zusammen; schließlich auch noch, daß die litterarische Arbeit überhaupt „Mode" wird und daß der persönliche Einfluß der Autoren manche Bewunderin der neuen Richtung zur thätigen Teilnahme verleitet. Von all diesen dichtenden Frauen verlangen zu wollen, daß sie „bedeutend" seien, wäre lächerlich; sind es denn etwa die Schriftsteller alle oder gar die Kritiker? Wer die großen Schwierigkeiten bedenkt, die sich auch heut noch der freien künstlerischen Ausbildung der Frau in Deutschland gegenüberstellen, Mängel der Erziehung, Vorurteile der Gesellschaft, Nachteile in der materiellen Konkurrenz, schließlich noch falsche Voraussetzungen in der Kritik — der wird im Gegenteil die große Zahl wirklicher Talente, ernst strebender Kräfte, erfolgreicher Selbsterziehungen unter den deutschen Schriftstellerinnen der Gegenwart nur bewundern können. Das Zerrbild, das August Niemann („Lorbeer"), Karl Pröll u. a. gezeichnet, hat natürlich auch seine lebenden Modelle; aber man darf die Schriftstellerinnen so wenig nach Hermine von Preuschen (geb. 1857) und Nataly v. Eschstruth (geb. 1860) beurteilen, wie die Autoren nach Wilhelm Arent und Conrad Alberti. Warum immer auf die „untreuen Mägde" blicken, wenn auch die vornehme Gestalt der edeln Penelope zu sehen ist? Drei der bedeutendsten und originellsten schriftstellerischen Talente unserer Zeit sind Frauen: Isolde Kurz, Helene Böhlau, Ricarda Huch. Solche Namen können schon ein paar Mitläuferinnen loskaufen.

Der Roman ist die Form, die auch die Schriftstellerinnen bevorzugen. Daneben tritt bei den formstrengeren Talenten (Isolde Kurz, Ilse Frapan) die Lyrik; das Drama (mit Anna Croissant-Rust, Juliane Déry, Ernst Rosmer, Clara Viebig) erst im nächsten

Jahrzehnt, als auch diese festeste Form durch den neuen Geist für den Zutritt schwächerer Kräfte brauchbar gemacht worden war.

Der Reflexions- und Tendenzroman gehört unter diesen Umständen zunächst den Frauen fast ausschließlich. Das eine Jahr 1859 hat drei bezeichnende, typische Vertreterinnen dieser Gattung hervorgebracht: Helene Böhlau, Gabriele Reuter, Maria Janitschek.

Älter, auch ihrer Art nach, ist Ossip Schubin (Lola Kirschner, geb. 1854 in Prag) — eine Art weiblicher Hans Hopfen, nur daß sie ebenso stark mit ihrer Kenntnis der adeligen Salons und besonders der adeligen Boudoirs, Parfums und Toiletten renommiert wie Hopfen mit dem Naturburschentum. Echt ist an dieser bösen Stilverderberin nur die Nervosität. In charakteristischer Weise schildert sie, wie jedesmal ihr „Schreibfieber“ anfängt: „immer ein von irgend einem starken Eindruck hervorgerufener angenehmer oder unangenehmer (meist letzteres) Nervenaufruhr, der sich plötzlich in einer, auf ein specielles Ziel gerichteten Thätigkeit der Phantasie erst zuspitzte, dann klärte und löste. — Eine neue Arbeit war immer ein Gebilde, das aus einem Chaos überreizter Empfindung emporstieg — immer eine Art Fiebertraum!“ Das dürfen wir ihr glauben; und gewiß bezeugte diese leidenschaftliche Erregung bei ihr wie etwa bei Otto Ludwig oder Turgenjew eine starke ursprüngliche Anlage. Sie hat sie nicht auszubilden gewußt, kaum daran gedacht, sie auszubilden. Die Nervosität übertrug sich von der Verfasserin auf Figur und Handlung. Lauter ungesunde Menschen, die zumeist, auf deren Seite sich Ossip Schubin stellt; in einer überheizten Atmosphäre reden sie in schlechtem Deutsch über alle persönlichen oder unpersönlichen „pikanten“ Themata und fallen schließlich der Willkür eines Roman-Fatums anheim. Große sociale Probleme werden, wie man neuerdings so schön sagt, „angeschnitten“, so der Kampf zwischen dem alten Adel und dem neuen Kapital in ihrem jedenfalls besten Roman („Gloria victis“ 1885), die Rechte und Pflichten des Genies („Geschichte eines Genies“ 1891), der Konflikt der Künstlerin mit der Welt, wie überhaupt der Kampf zwischen Herz und Sitte sie so beschäftigt, daß er ihr sogar einmal ein kleines fleckenloses Meisterwerkchen, die Novelle „Etikette“ (1889) abgewann. Sonst aber ist für die gräßliche Affektation dieser Dandy-Romane schon die Wahl der Titel bezeichnend: „O du mein Österreich“ (1890), „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ (1888) oder gar „Woher tönt dieser Mißklang

durch die Welt?" (Roman, 1894). Wie sie in ihren Erzählungen sämtliche Mischsprachen der feinen Welt Österreichs servieren läßt, so lockt sie auch gern durch polyglotte Titelwahl an: „Mal occhio" (1884), „Asbëin" (1888), „Gloria victis", „Finis Poloniae" (1893), „Con fiocchi" (1895) Wie eine Schriftstellerei für Parvenus wirkt diese geschminkte Romanwelt: hier kann sich der Emporkömmling, der in die „obere Gesellschaft" noch nicht hineinkommt, durch Spähen und Horchen an der Thürspalte des gräflichen Billardsalons ergötzen, kann an den zahllosen Fremdwörtern und dem jokaimäßigen Jargon seine „Bildung" üben und schließlich an der Tendenz seinen „vorurteilslosen Standpunkt" bewähren.

Nicht bloß in der Wahl fremdsprachlicher Titel („Regina Vitae" 1887, „Via Passionis" 1895) ist ihr Hermine von Preuschen (geb. 1857) verwandt, Dichterin, Roman- und Novellenverfasserin, Malerin — überall bei nervöser Oberflächlichkeit eine geheime Tiefe affektierend und dabei des angeborenen kräftigen Talents der Ossip Schubin völlig ermangelnd.

Aber auch Maria Janitschek (geb. 1859 in Mödling) dürfen wir nicht aus dieser Gruppe entlassen. Wir haben hier nicht Damen für ihre liebenswürdige Bemühung Komplimente zu machen, sondern den Autor nach bestem Können zu schildern; „an author has no sex", sagte eine englische Schriftstellerin. Wir können auch hier nur ein Talent durch Absichtlichkeit, durch den Kultus der eigenen Nervosität, durch die Lobsprüche einer von der schönen Frau romantisch entzückten Kritikerjugend verdorben nennen. Zwar von der Affektation der Ossip Schubin und der Hermine (oder Hermione, wie sie nun heißt) v. Preuschen trennt Maria Janitschek die glühende Leidenschaftlichkeit ihres Empfindens. Aber es genügt ihr, in dem Bewußtsein dieser Glut zu schwelgen. Man hat ihr eingeredet, die aufgeregte Unklarheit, der es vor den Augen schwimmt und vor den Ohren klirrt, sei Sehergabe. Anfangs war das bei ihr ganz naiv; ihrem intensiven Mitleben verstärkte sich jede sinnliche Wahrnehmung zum gellenden Lärm:

> Der Blüten Wachstum, es vollzieht sich schallend,
> Ein Sonnenaufgang macht die Erd' erbeben
> Mit seinen Donnern . . .

Später ward diese Nervosität zur Specialität gemacht. Die unreife Lust, zu steigern, lauter zu machen, mit dem Mikrophon

poetisieren zu wollen, blieb; aber die Backfisch-Unschuld des Herumzerrens an den Geheimnissen schwand. „Und in den Lawendelduft mischt sich ein neuer, heißer, schwälender Geruch.“ Wie in einer bösen Scene des für Maria Janitschek — leider — am meisten bezeichnenden Buches „Vom Weibe“ (1896) sind bei ihr alle Wände mit Gemälden behangen, aber „es ist eigentlich immer dieselbe Gestalt auf den Bildern: ein Weib ... Bald kauert es in verführerischer Pose, bald ruht es in steifer Stellung mit krampfhaft geschlossenen Lidern, wie erstarrt in den Zuckungen zerfleischender Wollust ..“ Ein krampfhaftes Spielen mit Problemen der erotischen Pathologie; ein ungesunder Sport, bei dem sich die Wangen erhitzen und die Augen glühen, wenn „eine reine unberührte Mädchennatur“ durch „trübe Wandlungen“ hindurchgehetzt wird — mag sie nun, wie die Verfasserin es früher liebte, untergehen oder „in einer lichtfarbenen Idylle schließlich ihr befreiendes Glück finden“. Mit allen Sinnen folgt Maria Janitschek dem Kampf des Begehrens in der Mädchenbrust; Gestalten sieht sie nicht, es verschwimmt alles zu pantomimischen Gesten von wilder Deutlichkeit. Die Sprache zerreißt sie, wie ein Mädchen das Mieder aufreißt, um der Brust Luft zu machen:

„Wladislaws Stirn begann sich zu röten.

Diese Sprache, dieses Erblassen des jungen Weibes.

Eine Ahnung der stummen Tragödie, die sich in diesen Räumen abspielte, ergriff ihn.“

Neben gesuchte Bilder von Lilienzauber und heimlichen Liebesworten Gottes treten Brutalitäten der Rede: „Sie hat eine Quantität Gift im Leibe, die zureicht, sechs Menschen zu töten“, „Eine fromme Gänsehaut überlief die Alte.“ Ein raffiniertes Spielen mit den typographischen Krücken der modernen Halbkunst, kurzen Absätzen, langen hypnotisierend wirkenden Reihen von Gedankenpunkten und Gedankenstrichen macht plötzlich der naivsten Ungeschicklichkeit im Ausdruck Platz: „Christoph, das Beste wird doch sein, wenn ich — fortgehe. Dieses ewige Micherinnern an meine Armut —“ Die gleiche Stillosigkeit wie in den Erzählungen („Lichthungrige Leute“ 1891, „Atlas“ 1893, „Gott hat es gewollt“ 1895) herrscht in den Gedichten („Irdische und unirdische Träume“ 1889, „Im Sommerwind“ 1895). Nirgends ist dies Gemisch von verstiegener Romantik und krassem Realismus zur Einheit eines Stils durchgedrungen. Dilettantisch wirkt sogar diese schwüle

Sinnlichkeit neben der robusten Unsittlichkeit etwa eines Sacher-Masoch.

Wie gesund — nicht im philiströs-moralischen, sondern im ästhetischen Sinne — nehmen sich neben diesem künstlichen Gestammel die vielversprechenden Anfänge einer jungen Dichterin aus, die zum Ausreifen nicht kam nicht durch ihre Schuld, sondern durch ihr Schicksal. Margarethe v. Bülow (1860—1885) aus Berlin hat in ihrer Sprache unerhörte Künste nie versucht. Im Roman („Aus der Chronik derer von Riffelshausen", erschienen 1887; „Jonas Briccius", erschienen 1886) und in der Novelle („Neue Novellen", erschienen 1890) ist sie Luise v. François verwandt: die didaktische Tendenz und speciell deren aufgeklärte, bürgerlich-moderne Spitze, die schlichten Mittel des Vortrages, der große Ernst sind den beiden Damen aus alten Beamten- und Offiziersfamilien gemein. Freilich hat „die schöne achtzehnjährige Kraft" (wie Mauthner sagt), die die „Chronik" schrieb, die Sicherheit der Charakterzeichnung nicht besessen, die in der „Letzten Reckenburgerin" in Erstaunen setzt; sie hat sie auch später nicht erreicht. Aber sie hat den „Wolfshunger nach Menschen" vor Luise v. François voraus, das unersättliche Interesse am Menschen, an den Problemen des Lebens. „Ich möchte sie manchmal auf der Straße anfallen und sie zwingen, daß sie mir mitteilen, was sie denken und empfinden." Sie nahm an der socialen Bewegung eifrig Anteil; noch näher ging der Schülerin Herrnhuts die religiöse Entwickelung. Daraus erwuchs ihr großer psychologischer Roman „Jonas Briccius" — ein „Aufklärungsroman", wie es „Bekehrungsromane" giebt. Sie hat dem Helden, der sich vom härtesten Fanatismus zum freien Menschentum durcharbeitet, viel vom Eigenen gegeben. Vor allem die innere Güte. Indem Margarethe v. Bülow einen fremden Knaben, der auf dem Rummelsburger See eingebrochen war, rettete, fand die Gute, Kluge, Tapfere mit dem überlegenen Lächeln um die feinen Lippen einen schönen Tod. Die Eisdecke schloß sich wieder; wer denkt noch an dies mutige Talent? Aber über das Eis fahren die Schlitten mit den silbernen Klingeln.

Ein Tendenzroman muß laut sein, wenn er wirken soll; ohne etwas Geklingel geht es da nicht. Im allgemeinen sind Kunstfehler hier sogar förderlich. Dick aufstreichen, weiß und schwarz so schön übersichtlich verteilen, wie es Gabriel Max auf seinen Tendenzbildern („Der Gelehrte") thut, in schnurgerader Entwickelung von

A nach B und von B nach C marschieren — das thut's. Wer begriffe sonst den Erfolg des krassesten Tendenzromans neuerer Zeit? Gabriele Reuter (geb. 1859 in Alexandrien) beherrscht die Psychologie landläufiger Charaktere mit einiger Sicherheit: der Beamte, die „deutsche Hausfrau“, die Kokette, die Künstlerehe vermag sie einigermaßen nachzuzeichnen. Zwar verstimmt uns gleich die Ängstlichkeit, mit der sie von keiner Figur ein Eckchen sehen läßt, das nicht genau zu der allgemeinen Konzeption des Typus paßt: die Mutter ist absolut nur kranke Hausfrau, der Offizier hat außerhalb seiner Uniformeigenschaften überhaupt keine u. s. w. Im Notfall ändert sich das zwar plötzlich: der Vater, bis dahin Ehrenmann von pedantischer Reputierlichkeit, vergreift sich an der Mitgift seiner Tochter, der rauhe, wenn auch ziemlich erregbare Sohn wird zum schmachtenden Seladon seiner Gattin u. s. w. In der Mitte dieser Attrappen ist nun die Tochter der guten Familie aufgestellt, nichts weiter als Jungfrau mit höheren Bedürfnissen, ohne jede nicht theoretisch geforderte Eigenschaft, eigentlich nur ein Blatt weißes Reagenzpapier. Nun setzt sich der Mechanismus in Bewegung, und jede Figur zwackt beim Vorbeimarschieren der Heldin jedesmal ein Stück Seele ab. Doch bleibt selbst so die Entwickelung eine ganz äußerliche: Agathe bleibt, wie sie war. Von jener feinen Kunst, die das Schicksal und die Umgebung auch in den innersten Regungen des Leidenden reflektieren läßt, keine Spur; sie geht eben hin und her zwischen all denen, die sie nicht verstehen, Eltern, Bruder, Künstler und Socialdemokrat; aus einer Hand in die andere geworfen, entwickelt sie sich in nichts weder zur Anpassung, noch zur Empörung; alles bleibt bei kleinen Anläufen. Schließlich geht der Mechanismus entzwei: Agathe wird wahnsinnig. So ist also bewiesen, was zu beweisen war. Man darf nicht „aus guter Familie“ stammen, wenn man irgend etwas anderes will als die banalste Alltäglichkeit; sonst bringt einen der Vater um die Mitgift, der Bräutigam springt ab, resolute Vettern schreckt man durch Zimperlichkeit zurück, und „der Rest ist nicht mehr zu gebrauchen“. Das ist der Roman „Aus guter Familie“ (1895), der um seiner verdienstlichen Tendenz willen begeistert gepriesen wird. Warum nicht? Der Frauen Schicksal ist beklagenswert, und um die Tyrannei der alltäglichen Ehrbarkeit zu schildern, darf man wohl Schreckbilder entwerfen wie englische Traktate von der Trunksucht oder Fibelbücher vom Hans Kuckindieluft. Nur ästhetischen Wert soll

man einem Buch ohne Psychologie, von ödester Regelmäßigkeit der Anlage, von erschreckendster Monotonie des Vortrags (die höchstens einmal eine kleine sociale Spitze unterbricht: „Passagiere waren nicht verunglückt — nur ein Heizer tot") nicht zusprechen. Eine Kraft wie Helene Böhlau, ein Genie wie Gustav Flaubert (in der „Education sentimentale") mag dies Problem bewältigen, und Gabriele Reuters nordische Muster (wie Amalie Skram) verstehen wenigstens die auch bei ihnen steife Entwickelung durch lebensvolle Charakterfiguren interessant zu machen; wer aber keine Menschen zeichnet, kann auch keine Menschenschicksale malen. Am wenigsten darf man diese Abhandlung einen „realistischen Roman" nennen. Wenn Realismus etwas ist, so ist es doch wohl Respekt vor der Wirklichkeit. Hier aber haben wir nur Doktrin. Kein Sonnenstrählchen, wie es die ärmste Existenz verschönt, darf die tödliche Regelmäßigkeit des tristen Verlaufs stören. Künstlerischen Wert haben in dem mit allen Posaunenstößen verkündeten Buch nur gewisse Zustandsschilderungen: das Künstlerheim, die Pietistenandacht, das Frauenbad. Sie zeigen eine hübsche Beobachtungsgabe, wie die Tendenz des Buches eine ernste, tapfere Liebe zu der duldenden Frau zeigt. Aber um eine Schilderung wirklicher Schicksale mit dem Atem dieses Ernstes zu durchdringen, reicht das Talent nicht aus: die kleinliche Angst, man könne Agathe noch nicht unglücklich genug finden, der weibliche Reinlichkeitsfanatismus, der jeden hellen Fleck wegputzt, der Mangel an miterlebender Phantasie scheiden dies kulturhistorisch vielleicht nicht unwichtige Buch aus der Litteratur im künstlerischen Sinne des Wortes aus. — Gleich schematisch sind die größeren Novellen angelegt („Der Lebenskünstler" 1896); den kleineren fehlt es nicht an hübschen Einzelheiten.

Was Gabriele Reuter anstrebt, das kann **Helene Böhlau** (Madame al Raschid Bey, geb. 22. November 1859 in Weimar). Wenn Isolde Kurz die größte künstlerische Begabung, Ricarda Huch die originellste Phantasie unter den neueren Schriftstellerinnen besitzt — nicht bloß unter denen Deutschlands; was haben die Vaterländer der George Sand und der George Elliott unseren dichtenden Frauen überhaupt jetzt zur Seite zu stellen? Mrs. Humphrey Ward und den aufklärerischen Gouvernantenroman! — so überragt Helene Böhlau sie durch die Stärke des inneren Erlebens, die doch wohl vor allem über die dichterische Anlage

entscheidet. Angeboren ist ihr eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Übermenschen im romantischen Sinne: nach hohen, sonnigen, siegreichen Individualitäten, denen das Leben in schönem Spiel zum bewundernswerten Kunstwerk wird. Diese Sehnsucht ward nur gesteigert durch eine philiströse Umgebung, wie sie in der alten, selten gelüfteten Ehrbarkeit der guten Familie thüringischer Mittelstädte wohl zu einer gewissen Vollkommenheit gedeihen mag. „Eine kleine deutsche Stadt, wie mein Geburtsort war", schrieb Heinrich Leo aus Rudolstadt, „bietet als durchschnittliche Bevölkerung nur mittellose Mediokritäten. Geistig exzentrische Naturen halten in so engen Räumen selten aus."

Der alte dort heimische Kultus der traditionellen „edlen Kunst" mußte für die junge Feuerseele nur ein aufreizendes Ärgernis mehr werden. Sie sehnte sich nach lebenden Schönheiten, und man wies ihr Goethes Totenmaske in Watte eingepackt vor. Sie hat ihrem Haß auf die herzlose Gemütlichkeit, wie sie sich in solchen Kreisen wohl entwickelt, in der blutigen Satire „Verspielte Leute" (1898) Ausdruck gegeben, leider aber im Übermaß des Ingrimms die Wirkung durch einen gewaltsamen Romanschluß beeinträchtigt. Früher nahm sie das altweimarische Philisterium harmloser; es freute sie, die alten Zöpfe durch übermütige Jugend ein wenig hänseln zu lassen. So entstanden ihre prächtigen „Ratsmädelgeschichten" (1888) — diese bald von so düsterer Leidenschaftlichkeit hingerissene Dichterin begründete ihren Ruhm mit einem der sonnigsten Bücher unserer Litteratur. Familienerinnerungen an Goethe und seinen Sohn August, an Schopenhauer und die Franzosenzeit werden von einem heitern oder doch nach Heiterkeit verlangenden Geist durchdrungen, und die verehrte Riesengestalt des Größten von Weimar blickt in das fröhlich-übermütige Treiben reiner Kinderherzen gutmütig-großartig hinein. In der Fortsetzung dieser Heimatserinnerungen tritt dann aber bald ein ernsterer Ton ein. Der Blick richtet sich von den zwei lustigen, schönen Mädchen aus Weimars goldenen Tagen auf „Adelsmenschen, nicht des Genusses, aber auf die ganz starken, die ganz zuverlässigen" („Altweimarische Liebes- und Ehegeschichten" 1897). Dann beginnt auch der Klang persönlicher Lebenserfahrung schärfer zu werden. Nun schrieb sie nicht mehr „wahrhaft glückselig, stand vor lauter Wonne auf einem Bein während des Schreibens, pfiff und war der besten Dinge" („Ratsmädel- und Altweimarische Geschichten"

1897) — nun ward sie nachdenklich über all dies Treiben, diese Mischung von Grausen und Spiel im Leben. Und so geht sie hin und rächt sich an denen, die dem verspielten Kind gute Lehren gaben, an der „grenzenlos gemütlichen Gesellschaft, schwachsinnig vor Behagen". Aus dem Stadium Eichendorffs ist sie in das E. Th. A. Hoffmanns getreten, aus der romantischen Weltflucht in die romantische Zeitsatire und Polemik.

Die gleiche Entwickelung zeigt sich in ihren frei erfundenen Gestalten. Sie drängten sich ihr zu, halb Traum, halb Erfahrung. Mit den Märtyrern beginnt sie: mit denen, die für diese harte Welt zu weich („Salin Kaliske" in den „Novellen" 1882), zu schön („Der schöne Valentin" 1886), zu liebevoll („Herzenswahn", „Reines Herzens schuldig" 1888) sind. Sie lebt hier ganz in den Anschauungen der Romantik, wie sie durch die neue Sehnsucht nach der höheren Menschheit aufgefrischt ist. Neuromantisch ist schon ihre Definition der Poesie: „Poesie ist ein Beiseiteschieben des gewohnheitsmäßigen Schauens, durch welches man mit Bewußtsein und Kraft eine uns vertraute Erscheinung zum erstenmal voll genießt." Wie nah diese Auffassung mit dem Streben Nietzsches und seiner Zeit, die Wirklichkeit ganz auszukosten, mit der neuen Intensität des Lebens verwandt ist, wird niemandem entgehen.

Das charakteristische Hauptwerk dieser ersten Periode in Helene Böhlaus Dichtung ist „Der schöne Valentin" (1886). Es ist eine ganz realistische Geschichte voll ergreifender Symbolik. Das ist für Helene Böhlau die eigentliche Tragik des Lebens, daß der triste Alltag schließlich doch über den hohen Moment siegt. Sie empfindet, wie alle jene Autoren der „Desillusionslitteratur", der unerreichbare J. P. Jakobsen vor allen: das ist die tiefste Tragik, daß die Tragik nie rein ist. Zwecklos verpuffen schließlich die großen Kräfte der Menschenseele in der erstickenden Atmosphäre dieser Wirklichkeit. In den „Verspielten Leuten" hat sie mit großartig-grimmigem Humor geschildert, wie der Held seinen heroischen Entschluß, sich von der Braut zu lösen, nicht ausführt, weil die Luft der Ausstattungsstube ihm den Atem benimmt. „Ein Wasserfall von bebänderten Nachthauben, ein großer Wellenschlag von Spitzen und Frisuren, ein Gebirge von Nachtkamisolen und Hemden . . . Es war ihm, als wenn Felsen aus dem Erdboden herauswüchsen und sich um ihn her auftürmten und ihn eng und enger einschlössen, und diese Felsen bestanden aus lauter

blütenweißem Leinenzeug und wuchsen und wuchsen und nahmen ihm Luft, Licht und Atem, die Freiheit der Bewegung." So ist es überall in der Welt, nach der Anschauung unserer Dichterin wenigstens. Die Felsen der gemeinen Nützlichkeit und die Mauern der trivialen Gewohnheit engen jeden hohen Flug zu engbrüstigem Wollen ein. Die Tragik der brachliegenden Anlagen zum Großen und Schönen ist das Lieblingsgebiet, eigentlich das einzige Gebiet ihrer Dichtungen. Das erscheint ihr als das Furchtbarste: „daß die gewaltigste, lebenerschütterndste Leidenschaft zwecklos, ohne Glück oder Tod gebracht zu haben, wieder verrinnen könne". Glück oder Tod! Würde die leichtsinnige Schöne, von der Schönheit Valentins geblendet, sein eigen, oder tötete ihn die Erregung im höchsten Augenblick — sein Leben wäre ein Kunstwerk, herrlich vollendet. Nun verwischt die große Pfuscherin, das Leben, den wundervollen Entwurf. Langsam fällt — was ganz herrlich geschildert ist — die Schönheit von ihm ab; und bald haben die in Häßlichkeit und Gewöhnlichkeit seligen Philister an ihm nichts mehr auszusetzen. „Die Jahre gingen hin, da saß Valentin in einem schönen, geblümten Schlafrock auf einer grünen Bank vor der Hausthüre" ... Ich kenne wenige Autoren, die die erschütternde Tragik des stumpfen Behagens so fühlbar zu machen wüßten.

Inzwischen aber ward sie selbst durch eigene Erfahrungen von der ästhetischen Trauer dieser ersten Periode zu einer zweiten Periode des moralischen Ankampfes geführt. Das Hauptwerk dieser Periode ward „Der Rangierbahnhof" (1896). Die Leidenschaft wächst; immer intensiver lebt sie mit ihren Figuren, in ihren Problemen; immer mehr wird ihr das Dichten Notwehr gegen die Existenz. Aber die Poesie sänftigt diese anwachsende Leidenschaft immer weniger. Sie durchdrang die Schöpfungen der ersten Periode; sie tritt in der zweiten neben der Kraft schon zurück; sie ist in der dritten nur noch im stande, verklärend hier und da hineinzuleuchten in Erfindungen voll innerer Unschönheit, aber freilich von erschütternder Kraft.

Der „Rangierbahnhof" ist ein sprechender Beweis dafür, wie wenig schulmäßige Termini einem lebendigen Kunstwerk gegenüber verfangen. Realistisch durch und durch, ist er durch und durch symbolistisch. Jede Einzelerscheinung wird nur als Vertretung größerer Erscheinungen aufgefaßt; und jede sucht doch „das Menschliche, das Einfache, das Tiefwahre" zu geben. Aber wenn beide

Tendenzen sich durchdringen, so sind doch nicht beide in gleich geläuterter Kraft zu Worte gekommen.

Als realistisches Lebensbild nimmt der Roman einen sehr hohen Rang ein. Mit ihrer ganzen Leidenschaftlichkeit hat sich die Dichterin in die Charaktere versenkt. Die Hauptgestalt, die arme Olly, die ins Leben verirrte Idealistin der Kunst mit ihrem glühenden Ruhmbedürfnis, ihrer nervösen Arbeitskraft, ihrem naiven, gegen das Befinden auch der Nächsten gleichgültigen Egoismus ist gewiß nicht ohne Züge von Helene Böhlau selbst; daneben soll auch das Verhältnis der Marie Bashkirtseff zu dem großen realistischen Maler Bastien-Lepage als Vorbild gedient haben. Aber sie ist zu einer Figur von typischer Bedeutung herausgemeißelt. Nicht nur die „strebende Frau" unserer Tage, nein, der suchende Mensch selbst mit seiner Kraft und seiner Hilflosigkeit, seinem Idealismus und seinem bis an die Grenzen der Brutalität gehenden Ich-Kultus ist hier gemalt; und seine typische Umgebung: die nervös-überreizten Pfleger der jugendlichen Anlage, die gutmütig-ironischen, gegen den Künstler indifferenten Freunde des Menschen, endlich — zu spät — die liebevoll erkennenden Lehrer. Dabei bleibt Olly durchaus individuell mit ihren kleinen Eigenheiten in Rede, Haltung, Denkweise; ein Stück immer frischer, glücklicher „Unreife" neben reifstem Können; und in jeder Phase der Entwickelung wieder eine andere: anders die übermütig revoltierende „Tante Rebella" des unruhigen Künstlerhauses, anders die fieberhaft lernende junge Frau, anders die endlich im Glück des Verstandenseins aufblühende — und zerblätternde welke Rose. Um diese Hauptfigur nun eine ganze Reihe lebenswahrster Prachtfiguren. Dieser phlegmatische Bruder Emil allein, in dem die Nervosität der „vergeistigten" Familie ihre naturgemäße Reaktion findet — wenn er sich mit der Hand auf seine kleinen fetten Schenkel klopft und im schnellsten Tempo „Verflucht! verflucht! verflucht!" ruft oder seinen merkwürdigen zweiten Lieblingsausdruck braucht, so treten vor der Rundheit dieser realen Erscheinung tausend andere Romanfiguren in den gebührenden Nebel. Die Verfasserin versteht es eben, was den französischen Kritikern als Hauptsache erscheint: „mettre un bonhomme sur ses pieds, le faire marcher"; ungezwungen, mit innerer Notwendigkeit bewegt er sich. Und Köppert, der Meister, gewiß nach Münchener Modell gearbeitet — wie individuell, wie notwendig ist er wieder in seinen Wendungen, seinen Bewegungen, dem Stil seiner Gedanken. „Ideale Gestalten" im

Romansinne sind es alles nicht; aber es gilt Helene Böhlaus eigenes Wort: „Man sieht einen Menschen und denkt gar nichts dabei. Von dem, was schön ist, ist er weit entfernt. Und mit einem-mal, wenn man sich in ihn hineindenkt, ist er so schön, so unnachahmlich, so voller Ausdruck, so ganz Mensch, ganz Geschichte seines Daseins.“ Das ist's; damit hat die Dichterin die Schönheit des Realismus tiefsinnig charakterisiert. So ganz Mensch, ganz Geschichte seines Daseins soll der Einzelne sein: Natur, Leben bis in die Fingerspitzen, Notwendigkeit, innere Entwickelung bis in das hingeworfene Scherzwort hinein. So aber erfaßt nur ein Dichterherz, nur ein Künstlerauge das, was allein dem oft so grundfalsch begründeten Realismus sein Recht giebt: die Einzigkeit jeder wahrhaften Existenz. Und auch dem Künstler gelingt es nicht ohne ernstestes Wollen. Köpperts Werke drücken das aus: „Jetzt schauen wir ganz ruhig und warten's ab, und — halt still — haben's — aber in einem Moment, der so intim, so erhascht, so überrumpelt ist, daß die anderen ihn überhaupt nie gesehen haben. Wir lehren euch die wunderliche Erde wie neu kennen, an der ihr vorbeilauft und davon redet, als kenntet ihr sie.“ So packte Goethe seinen Valentin vor dem Zweikampf, so Ibsen seinen Hjalmar. So versteht Helene Böhlau aber wie die Personen, so auch die Dinge zu packen und festzuhalten. Wir sehen alles vor uns: das „originell eingerichtete“ Zimmer („die Möbel standen so gewissermaßen unternehmend da, meist an Stellen, die wahrhaft kühn gewählt waren“), die grenzenlose Schlumperei in der Küche, die tragische Verwirrung im Operationszimmer. Wir sitzen bei den unmöglichen Mahlzeiten, die diese furchtbaren Köchinnen dem armen so gern behaglichen „Gastelmeier“ auftischen; wir sind mitten drin in dem Gewirr der Fastnachtsbälle.

Nur bei einer Figur versagt die Kunst der Verfasserin völlig. Gastelmeier, der arme glücklich-unglückliche Gatte Ollys, kann nicht stehen und gehen; er hängt nicht zusammen. Es klappt nicht. Er wird erst als braves ruhiges kleines Talent vorgeführt, einer von denen, „die still vor sich hin arbeiten, ohne Schlagwort und Geschrei“. Aber schon diese Charakteristik leitet die Dichterin mit einem „wie schon gesagt“ ein: ein böses Zeichen: sie muß wiederholen, sie fühlt selbst, daß der Kerl nicht recht herauskommt. Und dann wird er immer mehr in den Hintergrund gestoßen, mit einem gewissen weiblichen Rancunegefühl behandelt; zuletzt, bei Ollys Tode, ist der gute Kerl nur noch ein lächerlicher Philister, ein wider-

licher Egoist, einer aus dem Kreise der von Helene Böhlau so glühend gehaßten „Korrekten“. Das stimmt nicht. Die realistisch angelegte Figur hat unter symbolistischen Tendenzen gelitten.

Das Symbol ist in der neuern Kunst zu frischen Ehren gekommen; nicht bloß aus ihrem romantischen Element heraus — auch aus dem realistischen. Diese unersättliche Freude an der Wirklichkeit hat nicht genug an den paar Einzelfällen, die die Faust umspannen kann — sie will gleichzeitig an die tausend andern erinnert werden, die noch ringsumher auf den Wiesen und Feldern blühen. „Der Lenz ist da; sie wollen ihn fest in ihren kleinen Fäusten haben“: darum heben sie das Veilchen auf, zerdrücken es fast, lassen es nicht los. So sahen wir Ibsen mit den Jahren immer stärker die Symbole verwenden, während neuere Richtungen wie die von Maeterlinck ganz und gar als symbolistisch bezeichnet werden können. Aber schon bei dem norwegischen Meister sahen wir auch die Gefahren dieses Hilfsmittels.

Helene Böhlau liebt es vor allem, ihre Figuren zu symbolischer Höhe zu steigern. Noch hält sie hier Maß, später, in „Adam und Eva“, nicht mehr. Da steht dann die Heldin „hier als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt“. Sie ist kein Typus mehr, sondern eine Allegorie. Diese Tendenz wird bei Helene Böhlau gerade deshalb besonders gefährlich, weil sie es liebt, allzudeutlich zu unterstreichen. Künstlerisch abgerundeten Büchern, ja einzelnen Scenen wird ein Henkel angeschmiedet, wie man eine Gebrauchsanweisung an ein Altarbild leimt; die agitatorische, polemische Absicht verdirbt der Künstlerin das Konzept. Das stört auch hier; ein lauter Kommentar wird vom Ehrenhold ins Publikum geblasen: „Aus diesem Sumpf, der nur Blasen aufwirft, war dennoch eine Heldenseele aufgestiegen, eine Prachtseele, die bis zum Tode voller Schaffenskraft und Feuer war, die alles überwand . . .“ Bilde, Künstler, rede nicht! Doch immerhin — so voll gesättigt von Realismus und Lebenskraft sind hier die Figuren, daß nur eben eine von dieser Tendenz zerbrochen wird. Und bei dieser hat es seine besonderen Ursachen. Die Verfasserin kommt in das Feuer der Frauenfrage. Ihr Grundproblem, von der Verpfuschung herrlicher Anlagen durch das Leben, wird von dem Menschen überhaupt auf die Frau specialisiert. Bei dem Manne ist es nur eigene Schuld, wenn Anlagen und Leidenschaften zwecklos verpuffen — so

heißt es von jetzt ab; bei der Frau ist es Schicksal. Alle die trivialen Alltäglichkeiten: „die Wäsche! das Wirtschaftsbuch, das Zimmer reinigen! das Geldausgeben! die Zeiteinteilung! das Heizen! die unendlich vielen Mahlzeiten!" — das waren sonst Gespenster für jegliche höher strebende Seele; nun aber ist es die Frau allein, der der Mann dies Joch aufgezwungen hat. Und diese neue Auffassung muß bereits Ollys Gatte büßen.

Neben symbolischen Figuren treten, schon mit stärkerer Betonung des Symbolischen, Handlungen von allgemein sinnbildlicher Bedeutung hervor, wie etwa die unvergeßliche Kreuzigungsscene im „Schönen Valentin", die schlimme Wally-Scene in „Adam und Eva". Sie sind im „Rangierbahnhof" fast ganz von der Kraft der vorwärtsbringenden Entwickelung beseitigt. Um so breiter werden uns drittens die symbolischen Dinge, die eigentlichen „Symbole" vorgehalten. Der Rangierbahnhof als Sinnbild des rastlos schiebenden, prustenden, Staub, Schmutz, Lärm verbreitenden Lebens wird viermal, das Sinnbild des „Karpfensprungs" aber fünfmal vorgeführt; kleinere Symbole wie die Fledermaus, die — übrigens treffliche und unvergleichlich erzählte — Gleichnisrede Köpperts von „Lallenstedt" begegnen ebenfalls wiederholt. Das ist viel zu viel, zu aufdringlich, zu absichtlich. Das setzt die selbstherrliche Bedeutung der einfachen Realität mit doktrinärer Heftigkeit zu der nur dienenden Bedeutung des vergänglichen Gleichnisses herab. Hier kündigt sich schon der Fetischdienst mit dem Symbol an, den später Isolde (in „Adam und Eva") mit dem Totenschädel treibt.

Aber auch in seinen Schwächen bleibt das Werk bedeutsam. Der Mißbrauch von Tendenz und Symbol gehört eben zu den Zeitkrankheiten. Die Mischung von romantischer Kunstverehrung (die ganz selbstverständlich den Künstler als Typus des rechten Menschen nimmt; daher von nun an die vielen Künstlerromane) mit derbem Realismus ist erst recht für die Periode bezeichnend. Schon daß der „Rangierbahnhof" ein Werk von so typischer Bedeutung ist, würde unsere längere Analyse rechtfertigen. Aber er ist mehr. Der „Rangierbahnhof" ist, nach meinem Urteil, neben Fontanes Werken — „Effi Briest" entstand gleichzeitig — die hervorragendste Leistung überhaupt, die die neuere Litteratur Deutschlands uns auf epischem Gebiet geschenkt hat. Nur ein Buch kann — ich wiederhole: nach meinem Urteil — einen Vergleich damit aushalten: „Ludolf Ursleu" von Ricarda Huch, poetisch unvergleichlich reizvoller,

technisch nicht so hochstehend. Auch in der zeitgenössischen Romanlitteratur außerhalb Deutschlands kommt nur das Allerbeste diesem Werke gleich: Rudyard Kiplings „Light that failed“, Anatole Frances „Rôtisserie de la Reine Pédauque“; aber nur eine epische Dichtung unter denen lebender Autoren stelle ich höher: Selma Lagerlöfs „Gösta Berlingssaga“.

Leider aber hat Helene Böhlau selbst sich auf dieser Höhe nicht zu halten vermocht. Schon „Das Recht der Mutter“ (1897) zeigt neben reizenden Kinderschilderungen Karikaturen, die ganz zerfressen sind von dem „Gift, das Unzufriedenheit, Freudlosigkeit, Kraftlosigkeit, der große hoffnungslose Druck des Lebens aus uns herauspressen.“ Die dritte Periode zeigt sie ganz im Bann der Tendenz, ganz im Zwang des Symboldienstes. „Adam und Eva“ oder, mit seinem schreienden Buchtitel, „Halbtier“ (1899) ist ein krankhaft überhitztes Produkt von Sinnlichkeit und Doktrinarismus, das nicht bloß in der raffiniert-symbolischen Scene, wo Isolde sich dem Bildhauer nackt zeigt, an zwei böse Vorgänger erinnert: an Schlegels „Lucinde“ und Gutzkows „Wally“. Die schreckliche Absichtlichkeit vor allem, die unkünstlerische Überdeutlichkeit läßt hier wie schon in den „Schlimmen Flitterwochen“ (1898) die Poesie kaum aufkommen, die der Dichterin der „Ratsmädelgeschichten“ und auch noch des „Rangierbahnhofes“ zur Verfügung stand. Wütend, maßlos wird das Geschick der Frau als des unglücklichsten Wesens auf der Welt mit Farben aufgetragen, die mehr an Emil Marriot und Gabriele Reuter als an die feine Abtönung früherer Bücher der Helene Böhlau erinnern. Man möchte fast citieren, was sie in den „Verspielten Leuten“ von dem Wutausbruch einer armen Näherin sagt: „Es ist der Niederschlag eines gedrückten, beraubten, friedlosen, armseligen Lebens — so giftig und scharf und beißend“. Nichts mehr von dem wenn auch grimmigen Humor, der in den „Verspielten Leuten“ mit den idiotisch-gemütlichen Symptomen patriachalischer Gehirnerweichung spielte; nur Wut, prosaische, verzerrende Wut. Alle Männer Schufte oder Schwächlinge; alle Frauen gemordete Engelsseelen; nur ein kümmerlich vergoldetes Eheglück als unwahrscheinliches Paradies in diese Hölle hineingezeichnet. Noch versagt der Dichterin nicht ganz die Kraft der Charakterzeichnung: der Vater Frey, ein gröberer Hjalmar, ist ganz prachtvoll geraten, auch die von dem Alltagselend zerquetschte Mutter; aber die beiden Schwestern und der Bildhauer, die unaufhörlich klug redende Mrs. Wendland und der Korpsbursche

— was sind das für blasse Allegorien neben den lebendigen Gestalten der älteren Werke! Nur in einem Punkte hat die Künstlerin, die sonst in allem sank, Fortschritte gemacht: in der Pracht der Rede. Die schlichte einfache Sprache der ersten Periode, die nervös-geistreiche der zweiten hat sich jetzt zu einer großartig stilisierten Kunstprosa voll prächtiger Einzelheiten entwickelt.

> Wie eine große, schwere Schildkrötenschale lag die Verachtung des Weibes auf ihr. . . . Er hatte sein Heim in Berlin wie in München und genoß den Umschwung der Vermögensverhältnisse seiner Frau auf das energischste. . . . Die Rednerin faßte diese Dinge bei einem kleinen Zipfel und zeigte ihn wie ein winziges Pröbchen von einem ganz wunderbaren, riesigen Stoff, in den ungeheure Gestalten, geheimnisvolle, mächtige Muster eingewirkt sind. . . . Pauline in ihrem breiten Weibbehagen ging wie eine Walze über alles hin, was nicht aufs engste mit diesem Behagen zusammenhing.

Das sind geistreiche Vergleiche, individuelle Ausdrücke, schön gebaute Sätze. Auch ergreifende Stellen fehlen nicht, wie die Haltung der Mutter beim Tode des Vaters, dessen gelbe Totenhand noch ein Spielzeug umklammert, „so leidenschaftlich, wie der Mensch die lächerlichen Dinge des Lebens umklammert hält“; auch nicht hohe Gedanken, wie am Schluß der Nietzsche entlehnte von der Wiederkunft. Aber kann das alles entschädigen für die Leere dieser abstrakten Figuren, für die Willkür dieses romanhaften Ausgangs mit Hilfe des so kindlich ungeschickt herbeigeschafften Revolvers, für die verletzende Absichtlichkeit der ganzen Fabel?

Helene Böhlau ist typisch für den altneuen, besonders durch Schriftstellerinnen gepflegten Roman ihrer Zeit nicht nur durch die Tendenz, den romantisch-realistischen Stil, die Anlehnung an neuere Philosophie — sondern auch durch das stark lokale Element. Wie in den Weimarischen Geschichten der klassische Boden von Ilm-Athen, so spielt im „Rangierbahnhof“ und selbst noch im „Halbtier“ das Münchener Klima eine Rolle mit seiner unersetzbaren Luft, seiner Mischung von Großstadt und Dorf, seiner Tradition und seiner Modernität. Dieser lokale Zug des neueren Romans hängt natürlich eng mit der realistischen Richtung zusammen, mit dem Individualisieren, Porträtieren, auch mit der allmählich immer stärker auf die Produktion wirkenden Kunstlehre Taines, wonach der Mensch ein Kind seiner Umgebung sei. Das Wort „Milieu“ fängt an stark gemißbraucht zu werden; entbehrlich ist es doch nicht, so wenig wie etwa „Klima“. „Milieu“ ist für den Einzelnen, was das „Klima“ im Sinn Herders für die Nation ist, viel mehr als bloß „Umgebung“;

es gehört dazu fast so viel wie im Lutherschen Katechismus zum „täglichen Brot". Die rein lokale Umgebung, die Personen, mit denen man zu thun hat, Hausrat und Aussicht aus dem Fenster thun es nicht allein; die ganze Atmosphäre, die sich darüber gelegt hat, gehört mit zum „Milieu": die festen Gedankenbahnen, die sich in diesen Gehirnen gebildet haben, die Vorstellungen, die in der Luft liegen, die festen Schablonen für das Gespräch und was nicht alles. Für diese Einflüsse pflegen nun aber gerade die Frauen um so mehr empfänglich zu sein, je mehr ihre tägliche Beschäftigung sie auf allerlei kleine Züge achten lehrt. Sie wissen es wohl, daß der Vater in der steifen guten Stube, im Frack und mit weißer Krawatte, eine andere Miene aufsetzte als im Schlafrock auf dem alten Kanapee der Arbeitsstube — ja daß er dort ein anderer Mann war. Sie kennen aus täglicher Erfahrung jene Summe von selbstverständlichen Voraussetzungen, die die Wienerin oder Hamburgerin, der Groß- oder Kleinstädter bestimmten Fragen der Etikette, der Kleidung, der Lebenshaltung entgegenbringen. Kein Wunder, wenn sie feine Beobachterinnen lokaler Eigenart werden! Hermine Villinger (geb. 1849 in Karlsruhe) versteht schwäbische Charaktere und Sitten anmutig, schlicht, mit einem gewissen nie irrenden weiblichen Instinkt in der Psychologie darzustellen („Aus dem Kleinleben" 1885 „Aus meiner Heimat" 1887 „Schwarzwaldgeschichten" 1892) nnd erhebt sich allmählich aus einer gewissen Bautierschen Bauerneleganz zu realistischer Kraft („Unter Bauern" 1894). Ilse Frapan (geb. 1852 in Hamburg) hat sich ebenfalls in schwäbischen Erzählungen versucht („Enge Welt" 1890) und zwar mit einer großen herben Kraft der fest und bestimmt andeutenden Rede (zumal in der meisterhaften Novelle „Aus der rauhen Alb"); noch höher stellen wir aber ihre Heimatsnovellen („Zwischen Elbe und Alster" 1890), in denen man wirklich die Luft der Hamburgischen Fleete einzuatmen glaubt. Ebenso anschaulich hat sie in ihren „Vischer-Erinnerungen" (1889) den großen Ästhetiker in seiner Umgebung hingestellt, der ihr ein freundlicher Mentor war — und aus dessen Äußerungen ihr treues Gedächtnis beinahe zu viel bewahrt oder mindestens etwas zu viel der Mitwelt anvertraut hat. Uber ihre Gedichte (1891) können wir dagegen nur urteilen wie Otto Pniower: zu viel von dem ausgesungenen Ton der Romantik, insbesondere der Heineschen; zu oft störende Einzelheiten: „eine leere Stelle, eine nicht treffende Beziehung, eine tote Formel, ein miß-

ratener Schluß"; viel weniger Eigenart, als die Novellen erwarten lassen — mit einem Wort: Dilettantismus, wenn auch nicht in der äußern Form, so doch in der innern. — Charlotte Niese (geb. 1854) hat mit prächtig behaglicher Breite köstliche Zustands- und Charakterbilder aus dem alten Schleswig-Holstein gezeichnet („Aus dänischer Zeit" 1892, 1894); die Schilderung des alten Kachelofens mit Bildern aus dem Alten Testament (in „Mamsell van Ehren", der Krone ihrer Erzählungen) ist eine Perle in Stimmung aufgelöster Beschreibungskunst, und die gehaltenen humoristischen Stücke (wie „Diebesrache") sind der Heimat Fritz Reuters und John Brinkmans, des großen niederdeutschen Gesamtgebiets würdig. Als sie dann von der ihr natürlichen Form der Einzelerzählung zum Roman aufzusteigen suchte („Licht und Schatten" 1895), löste sich doch auch dieser in eine Reihe zum Teil allerdings meisterhafter Zustandsbilder auf; die Schilderung der Cholerazeit in ihrem schlichten Realismus bildet zu dem phantastischen Gemälde der Ricarda Huch kein geringes Gegenbild. Aber die Entwickelung im ganzen geriet zu schematisch, und die Tendenz ist auch hier in der kohlschwarzen Zeichnung des socialdemokratischen Arbeiters zu aufdringlich und absichtlich. — Mit neueren Elementen verjüngte dann das kräftige Talent Clara Viebigs (geb. 1860) die Tradition des Lokalromans.

Es lag doch ein gesunder Instinkt darin, daß diese Frauen sich heimatlichen Gebieten zuwandten. Die Männer, die das Lokalkolorit in fremde, „malerische" Länder trugen, brachten immer auch eine Portion altmodischer Romanhaftigkeit mit; so Konrad Telmann (Konrad Zitelmann aus Stettin, 1854—1897), ein sehr fruchtbarer Erzähler, der in 24 Jahren nicht weniger als 69 Werke in 93 Bänden veröffentlichte, Novellen und Romane, auch Gedichte. Die Novellen spielen gern in Tirol, der Schweiz, Italien und zeigen eine leichte anmutige Erzählergabe, freilich aber mehr Geschicklichkeit im Knüpfen als im Lösen des Knotens. Die ganze Haltung und der Stil bleibt wesentlich der des alten exotischen Romans etwa aus Rehfues' Zeit; die Technik ist von dem Muster der Novellen Heyses abhängig. Die zuletzt stärker betonte antiklerikale Tendenz, die dem durch seine Kränklichkeit in katholische Länder verbannten norddeutschen Protestanten Anfeindungen zuzog („Unter den Dolomiten" 1893), erinnert ebenfalls an die Tradition, die von Rehfues bis auf Heyse reicht. — Auch sein etwas älterer Landsmann Hans Hoffmann (geb. 1848 in Stettin) hat sich von der Art der

älteren Romandichter nicht wesentlich emancipiert; vor allem erinnert seine Neigung, heiter-didaktische Geschichten auf dem Schema des Chiasmus aufzubauen, und seine behagliche Freude an allerlei kuriosen Requisiten und Einzelzügen an W. H. Riehl. Die älteren Novellen zeigen eine Kraft („Der Hexenprediger" 1883) und eine Phantasie („Im Lande der Phäaken" 1884, „Neue Korfugeschichten" 1887), wie sie ihm später nicht mehr zu Gebote stand; die historische Novelle der Scheffel, Riehl, C. F. Meyer hat in ihm ohne Frage den begabtesten Fortsetzer gefunden. Im Roman versuchte auch er, wie so viele oder eigentlich alle echten Novellendichter, sich ohne großen Erfolg („Der eiserne Rittmeister" 1890); es entstand eben doch nur eine gedehnte Novelle, gedehnt vor allem durch lange, wenn auch oft recht geistreiche Auseinandersetzungen über Pflicht und Neigung. Dann kehrte er zur Heimatsnovelle zurück (von der Telmann ausgegangen war) und schrieb mit flotter Hand pommersche Novellen, in denen ein kräftiger Humor durch oft überflüssig tragische Schlüsse geschädigt wurde („Das Gymnasium zu Stolpenburg" 1891). Als ein Epigone der Heyseschen Zeit verriet er sich auch im vaterländisch-historischen Roman („Wider den Kurfürsten" 1894) und im Märchen („Bozener Märchen und Mären" 1896). Er teilt aber freilich mit jener Zeit auch das Beste: die innere Poesie, das Bedürfnis nach Schönheit. Deshalb mischt er so gern und so liebenswürdig deutsche Innigkeit mit südländischer Anmut, deshalb sucht er so gern die Grenzgebiete deutscher und italienischer Zunge auf; deshalb beschwört er gern Dichtergestalten von verwandtem Temperament, Walther von der Vogelweide, Goethe, Heine. Reizende Sätze gelingen seinem graziösen Stil: „So drangen die Herzen schon leise ineinander, wie zwei junge Bäumchen bei ruhigem Windhauch mit den äußersten Zweigspitzen und Blättern sich sanft berühren und vermischen." Doch die Macht, die noch im „Hexenprediger" Stürme der Seele aufwühlte, ist jetzt gewichen; wir haben einen liebenswürdigen Erzähler alter Schule vor uns, der in diesen Zusammenhang der „neuen Geist in alte Form" Tragenden überhaupt nicht gehörte ohne seine Gedichte („Vom Lebenswege" 1892). Auch diese können wir zwar der Masse nach nur zu jenen liebenswürdigen Nebengeschenken der Muse rechnen, wie auch Jensen und andere Novellisten sie „von Frühling zu Frühling" abgepflückt haben: sichere Form, eine anmutige Mischung von Ernst und Humor, vor allem eine ge-

winnende schlichte Wahrhaftigkeit begegnet uns hier, neue Töne aber kaum je in den Liebes-, Landschafts-, Lehrgedichten. Aber einige satirische Verse aus der Schulpraxis mit ihrer kräftigen Erfassung der Wirklichkeit fallen aus der Münchener Tradition heraus; und mehr noch der moderne Individualismus eines Schlußbekenntnisses zu „frischen Seelen und eigenen Geistern, die stramm ihre freien Wege schreiten: sagen wir kurz, Persönlichkeiten“. Hier fühlen wir doch, daß auch in diesem Manne der romantischen Erfindung das neue Ideal blüht: die Hoffnung auf eine neue deutsche Kultur, in der germanische Kraft und romanische Feinheit Persönlichkeiten von neuem Rang erschaffen werden.

Dieser alte Traum von der Vereinigung germanischen und romanischen Wesens berührt wie ein leiser schmeichelnder Hauch wohl auch die Stirn der größten Künstlerin dieser Periode auf litterarischem Gebiete, wenn sie in der eingewohnten neuen Heimat Florenz an das schwäbische Geburtsland denkt. In der Familie von Isolde Kurz (geb. 1853 in Stuttgart) ist die Begabung für die Kunst erblich: ihr Vater war Hermann Kurz, der Verfasser des „Sonnenwirts“, ihr Bruder ist Bildhauer. Der Dichterin erwuchs unschätzbares Gut aus ihrer Abstammung. War ja doch in der schwäbischen Dichterschule, zumal in ihren jüngeren Sprößlingen, annähernd schon einmal das Ziel erreicht worden, wohin jetzt der Kompaß wies: die Vereinigung von Realismus und Romantik, nicht, wie bei E. Th. A. Hoffmann, in gesuchter Verbindung, sondern, wie bei Mörike, in naiver Verschmelzung. Hierher weisen auch die „Phantasien und Märchen“ (1890) der Dichterin. Jene geheimnisvolle Gabe mythologischer Anschauung, die bei Mörike die Fee Briscarlatana mit ihren Äpfeln hervorbrachte, schuf auch das „Sternenmärchen“, in dem ein Abenteurer von Komet der jungen blühenden Erde — einem Geschöpf voll Feuer und Jugend mit tiefen meeresgrünen Augen und weicher Haut, aus der das feine Geäder herausschimmerte — und sogar den kleinen Backfischen Ceres und Vesta den Hof macht. Neben solchen naiven Beweisen der altschwäbischen Naturbeseelung finden sich aber hier auch ganz originelle Verkörperungen wie die des pythagoräischen Lehrsatzes — „ein unförmliches, viereckiges Wesen, das mit zwei Armen wie mit Windmühlen um sich focht“ — oder der Meilenzeiger, der aus dem Chaos in die reine Abstraktion weist; finden sich tiefsinnige Konzeptionen wie die von der Gleich-

zeitigkeit aller Dinge: „die Staubgeschöpfe können nur nicht alles auf einmal fassen und haben es deshalb in tausend kleine Schachteln eingeteilt.“ Alles ganz greifbar, real gefaßt und ebenso einfach und fest dargestellt. Sehen wir aber tiefer zu, so verbirgt sich hinter dieser bei Mörike und selbst bei Kerner so gesund-humoristischen Mythologie eine ganz anders geartete, eine durchaus moderne, nervöse Empfindung.

„Es giebt auch Ereignisse, die nicht schlafen können“, heißt es am Schluß ihrer vielleicht glänzendsten Geschichte („Mittagsgespenst“ in den „Italienischen Erzählungen“). „Es giebt auch Gespenster von geschehenen Dingen.“ Wie das? Da eine feinorganisierte Natur sich in fortwährender Bewegung befindet, so muß es Momente geben, in denen sie für den specifischen Duft einer Blume, für den eigentümlichen Atem, den eine schon vergangene Thatsache aushaucht, für die Obertöne verklungener Melodien besonders empfänglich ist. In diesem Moment läßt sie sich von den Dingen ihr ganz subjektiv gestaltetes Abbild „suggerieren“. Was entsteht, ist die ganz persönliche Wirkung gerade dieses Ereignisses auf gerade diese Seele in gerade diesem Moment. „Es ist nur ein Zustand und keine Geschichte“, wie es in eben jener Erzählung sehr charakteristisch heißt. „Mittagsgespenst“ erzählt den gespenstischen Traum eines Sonderlings, der die tote, wie eine große Ruine erhaltene Stadt San Gimignano in sengender Mittagshitze betritt und dem sie sich mit wilden Ereignissen aus dem düsteren Mittelalter belebt. Das ist moderne Romantik: die Gespenster des hellen Tages aufzusuchen. Von denen der Arnim und Brentano sind sie verschieden wie die beängstigend deutlichen italienischen Gespenster von den „grauen oder schwarzen huschenden Schattengestalten des Nordens“; und sie sind darum nur um so eindrucksvoller. Es sind realistische Gespenster.

Diese Art, die feinsten Eindrücke realistisch aufzunehmen, setzt eine fast krankhaft erregbare Beobachtungsgabe voraus, die jeden leisen Duft der Dinge auf seine Eigenart zu prüfen weiß. Darin liegt die außerordentliche Bedeutung dieser tief grabenden psychologischen Kunst. Die Dichterin konstruiert sich Naturen von specifischer Anlage, fühlt sich mit poetischer Energie in ihr Schauen ein und betrachtet nun aus ihnen heraus die reale Welt — nicht um des Bildes dieser Welt willen, sondern um der Eindrücke willen, die sie so gewinnt. Sie versetzt sich („Haschisch“, in den „Märchen“)

in die Erregtheit eines Mannes, der ein betäubendes Opiat raucht; sie dichtet sich in der wirkungsvollsten dieser Erzählung („Ein Rätsel“ in den „Italienischen Erzählungen“) in die kranke Seele eines Wahnsinnigen, der sein Ich verloren hat und sich nun jenseits von allem Menschlichen fühlt; mag sein, daß satirische Absichten mitspielen. Doch ist gerade dies Thema den schwäbischen Traumseelen vertraut; schon Uhlands Freund Conz behandelte es in einer Erzählung „Der Zweifler an seiner Persönlichkeit“. Ebenso führt sie die moralische Zerrüttung vor. So schon in den „Florentiner Novellen“ (1890): die Erschütterung aller sittlichen Vorstellung durch die zur Monomanie der Zeit gewordene Überschätzung der humanistischen Ideale („Die Humanisten“). Die Zerstörung aller bisherigen Anschauungen durch die furchtbare Aufregung des Pestjahres wird zur Grundlage genommen, und nun analysiert die Erzählung, wie unter solchen Umständen sich die Eindrücke bestimmter Geschehnisse gestalten. Doch ist in diesem Buch das Ereignis selbst noch Hauptsache, und sein Vortrag in wundervoller, in Marmor meißelnder Sprache macht die Sammlung zu einem der am höchsten stehenden Werke aus der alten Schule der historischen Novelle. „Die Vermählung der Toten“ wäre eines C. F. Meyer nicht unwürdig. — Aber erst in den „Italienischen Erzählungen“ (1895) hat die langsam und mit tiefstem Ernst producierende Dichterin jene Stufe des modernen, psychologisch analysierenden Realismus erreicht. Nun freut sie sich, jenseits von Gut und Böse, der bunten Fülle von Eindrücken, die jedes Ding auslöst und die um die unendliche Menge „wirklicher Gegenstände“ noch zahllos neue Welten von Vorstellungen herumbildet. Wie auf ein ganz einfaches Herz „aus dem Volke“ bestimmte Erfahrungen wirken („Pensa“, „Die Glücksnummern“) oder auf eine feingebildete Dilettantennatur eine zur fixen Idee werdende Liebe („Erreichtes Ziel“), das lockt sie jetzt mit unnachahmlicher Einfachheit wiederzugeben. Die Fabel selbst ist Nebensache, sie wird (in „Pensa“) ziemlich konventionell behandelt. Ja, wo die Dichterin sich einmal von der auch ihr stark eignenden didaktischen Neigung verleiten läßt, da gerät wohl die Erzählung fast so schematisch-steif, wie die mit der pedantisch Stiche zählenden Genauigkeit einer weiblichen Handarbeit symmetrisch vorrückenden Frauenromane vom Typus der „Guten Familie“ („Schuster und Schneider“).

„Es ist nur ein Zustand und keine Geschichte.“ Wer so spricht,

ist Lyriker. Und unter den vielen, die in dieser Zeit lyrische Gedichte machen, steht in der That Isolde Kurz da mit der ganzen Seltenheit einer echt lyrischen Natur. Ihre „Gedichte“ (zuerst 1889) bilden ein schmales Bändchen; aber wenig Gedichtsammlungen in deutscher Sprache enthalten mehr echte Poesie. Zustandsschilderung ist alles. Die „Ballade“ fehlt ganz; selbst wo eine grausige Begebenheit mitgeteilt wird („Die Hochzeit in der Mühle“), ist die Erzählung ganz in Stimmung aufgelöst, so sehr, daß die Deutlichkeit leidet. Fremde Einflüsse fehlen nicht völlig, mehr aus der benachbarten Kunst Böcklins („Mittag am Meer“), als aus der Litteratur, wenn auch Goethes wundervoller „Ewiger Jude“ auf „Die Nazarener“ gewirkt hat. Im wesentlichen erscheint doch eine durchaus originelle Persönlichkeit. Die Reflexionspoesie mit ihrer herben Skepsis („Zukunftsgedanken„; Sinngedichte) könnte man noch allenfalls in die Zeit Scheffels und seiner Nachfolger zurückdatieren; aber schon ein Gedicht wie „Weltgericht“ mit der großartig gedachten, rein ästhetischen Würdigung des Weltganzen gehört nur in die Tage Nietzsches. Modern aber sind vor allem die rein lyrischen Poesien. Auch hier löst sie von den vorübergehenden Erscheinungen den Duft, um ihn mit Zauberkunst in seiner ganzen Frische in die krystallklare Form eines Gedichts zu bannen. So in dem ganz individuellen „Frühlingslied“, so vor allem in der wundervollen Reihe „Asphodill“. „Sunt lacrimae rerum“, sagt Vergil, und der skeptische Kritiker Lemaître fand in diesem Ausspruch die Hälfte seiner Berühmtheit begründet. Die Dinge selbst weinen zu lassen, ihre Thränen (wie in der Mythe von Phaethon) zu goldhellen Schmuckstücken zu verdichten — das ist die Kunst dieser lyrischen Realistin. Wie der Tod des Geliebten in der Überlebenden täglich andere Empfindungen erweckt, wie er fortwirkend immer neue „Gespenster der Ereignisse“ ausschickt, aber italienische, klar, hell, greifbar zu sehende — das spiegelt sich in diesen ergreifendsten Totenklagen der neueren Lyrik. Vergleicht man sie mit den schönen Gedichten, die Heyse dem Tod seiner Kinder, Geibel und Hopfen dem ihrer Frauen gewidmet haben, so sieht man die Linie der Entwickelung, die von Isolde Kurz dann weiter zu Stefan George und seinem Kreis führt: immer feinere Ablösungen vom Grob-Thatsächlichen, immer intensivere Versenkung in die Realität der Empfindung, immer kunstvollere Abrundung zu einem rein lyrischen Gebilde — nur Zustand, keine Erzählung. Die innere

Form der Lyrik hat Isolde Kurz wie wenige befreien helfen; in der äußern ist sie dem klassischen Stil der schwäbischen Romantiker Uhland, Mörike, Waiblinger treu geblieben.

Die Lyrik ward aber sonst der Boden, auf dem zuerst der neue Geist auch neue Formen zu schaffen suchte. Oft ungestüm, in unklarem Drang, oft doktrinär, mit ausgetiftelter Berechnung; selten aus innerer Notwendigkeit heraus zu wirklicher Verjüngung hin.

In jenem Kreise, der die Brüder Hart umgab, trafen wir vor allem Lyriker: neben den Brüdern selbst Henckell, Holz, Hartleben. Der letzte bildete sich zum Erzähler, Holz zum Dramatiker aus; zunächst empfanden sie sich doch als Lyriker und ließen eine Auswahl ihrer lyrischen Dichtungen unter dem Titel „Moderne Dichtercharaktere“ (1885) erscheinen. Die von der Kritik der Brüder Hart stark abhängige Einleitung von Karl Henckell betont, die junge Generation des erneuten, geeinten, großen Vaterlandes strebe dahin, die Poesie wieder zu einem Heiligtum zu machen; das „Credo“ von Hermann Conradi verspricht eine neue Lyrik, will eine Zeit der „großen Seelen und tiefen Gefühle“ begründet sehen; ein Motto lautet: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert“. Mit all diesen pausbäckigen Ankündigungen wird nicht ohne weiteres klar, was der Kreis will. Arno Holz, der eigentliche Theoretiker der Gruppe, ruft breitspurig, wie es seine Art ist:

> Kein rückwärts schauender Prophet,
> Geblendet durch unfaßliche Idole —
> Modern sei der Poet,
> Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

Es bleibt doch immer auszumachen, was unter dieser bis zum Überdruß betonten Modernität schließlich zu verstehen sei. Der Dichter, denkt man, soll alle Strömungen der lebendigen Gegenwart in sich aufnehmen und verarbeiten. In der That sieht man neuere Tendenzen stark betont, insbesondere politisch-sociale. Aber andere Gedichte suchen nur durch die Stoffwahl, oder in der Formgebung durch Bevorzugung der freien Rhythmen Neuheit zu erzielen. Zumeist bleibt es bei der Absicht. Und das schlimmste ist, daß dieser Ton posaunenblasender Gerichtsverkündung bei sehr schwacher Dichterlunge diesen „Modernen“ vielfach eigen blieb, auch als sie nicht mehr das Privilegium der Jugend hatten; am

ärgsten ihrem nominellen Führer, dem ganz „unmöglichen“ Vielschreiber Wilhelm Arent (geb. 1864). Fast dem ganzen Kreis der „Friedrichshagener“ und ihrem Nachwuchs in der „Gesellschaft“ fehlte die Hauptsache: die Entwickelungsfähigkeit.

Einige strebten die Modernität auch fernerhin ganz äußerlich in radikaler politischer Tendenz an; so Maurice Reinhold v. Stern (geb. 1860) aus Reval, und John Henry Mackay (geb. 1864) aus Greenock in Schottland, der schwunglos Leitartikel versificiert und auch in einem gestaltenlosen Diskutier-Roman „Die Anarchisten“ (1891) seine künstlerische Schwäche dargethan hat. Höher steht schon der bedeutend ältere Leopold Jacoby (1840—1895) aus Lauenburg, dessen freie Rhythmen und Strophen „Es werde Licht“ (1870) als erste Nummer auf dem Katalog der auf Grund des Socialistengesetzes verbotenen Bücher standen (23. Oktober 1878); besonders freilich in seiner unpolitischen Poesie („Cunita“ 1884). Der bedeutendste dieser Gruppe ist aber Karl Henckell (geb. 1864) aus Hannover. Er ist ein Idealist der alten Schule, der Ton und Inhalt der alten Revolutionslyrik nicht ohne Kraft erneuert („Amselrufe“ 1888, „Trutznachtigall“ 1891), aber unter der Hülle des lärmenden Agitators ein feinsinniges, für Goethe begeistertes Dichterherz birgt und in zarten Klängen leichter Verschen zuweilen an Herwegh erinnert — ein lauter Rhetor und ein verstohlener Lyriker. Deshalb gelang ihm auch — wie fast nur noch Hartleben — ein Emporsteigen zu reinerer Kunst. Nun wagt er (Gedichte 1898) ganz einfache, leise Weisen anzustimmen, die fast Mörikes Namen auf die Lippen rufen:

> Immer, wenn die Tage kommen,
> Wo die Rosen sind erglommen,
> Wo die roten Rosen blühn . .
>
> Weht ein Hauch von Glückbegehren
> Mit den schweren, düfteschweren
> Lüften aus dem Gartengrün. —

Unmöglich wäre es nicht, daß der Treibhaushitze des jüngstdeutschen Dichtertreibens eine Mitschuld an der schwachen Entwickelung manches Talents zugehört. Solche Gruppen pflegen, wie religiöse Sekten, das zu stark zu betonen, was sie von der Kirche scheidet, das viel zu wenig, was sie mit der großen unsichtbaren Gemeinschaft der Heiligen verbindet. Tendenz im politischen wie im ästhetischen Sinne gilt dort mehr als Kunstvollendung. Deshalb

ist noch kaum je aus solcher Gruppe eine wirklich neue Kunst hervorgegangen; aber wie der Göttinger Hain der Lyrik Goethes, so hat auch der Friedrichshagener Kreis neuen Entfaltungen der Lyrik Bahn gebrochen. Denn ein durchaus gesundes Gefühl lag doch ihrem unklaren Streben nach „Modernität“ zu Grunde. Dilettanten selbst im rein Technischen, durften sie dennoch die Mehrzahl der Tagespoeten Dilettanten nennen; sie hatten vor den reinen Bildungsdichtern die Innigkeit des poetischen Erlebens voraus. Die „Moderne“ war schließlich doch nur die Vertreterin der Wirklichkeit: das reale Leben wollte man intensiver erfassen, als das Münchener Epigonentum es that, das wirkliche, jetzt eben vorhandene, greifbare Leben.

So wuchs aus der neu erwachenden Freude am Leben ein kräftiger Realismus heraus. Ein heftiges Schelten auf die Welt, socialer Pessimismus, persönliche Byron-Allüren und nervöses Schmollen mit der Existenz können doch darüber nicht täuschen, daß für diese jungen Leute die Realität wieder ganz neue, unentdeckte Reize besaß. Sie beobachteten die Fledermaus und die Schankmamsell mit der ganzen Entdeckerfreude Köpperts (im „Rangierbahnhof“); sie führten ihre Entdeckungsreisen durch die nächstliegende Wirklichkeit mit der Naivetät eines Bauern vor, der zum erstenmal eine Stadt sieht: so vor allen Karl Bleibtreu, dem dann mit Kneipenromanen Felix Holländer (geb. 1867: „Jesus und Judas“ 1890) und besonders der stark „dekadente“ Schnellschreiber Heinz Tovote (geb. 1864: „Im Liebesrausch“ 1890, „Fallobst“ 1890) folgten; auch M. G. Conrads Bücher gehören zum Teil hierher. Holländer hat sich dann zu feinerer Kunst der Seelenanalyse entwickelt („Das letzte Glück“ 1899), ohne doch den tendenziös „antiphilisträsen“ Standpunkt zu Gunsten Fontanischer Objektivität zu überwinden. Jedoch brachten fremde Einflüsse wie Murgers „Scènes de la vie de Bohème“ (deren Wirkung auf die Jugend Bierbaum in „Stilpe“ verewigt hat) und besonders Maupassants glänzend erzählte, aber von einer morschen Weltverachtung erfüllte Geschichten bei diesen sogenannten Naturalisten bald eine konventionelle Färbung hervor, die bei dem Schweden Ola Hansson (geb. 1860: „Parias“ 1890, „Alltagsfrauen“ 1891), der noch seine Landsleute Strindberg und Garborg in die Mischung warf, zu unerträglicher Affektation ausartete.

Aber bei den Jungen selbst blieb man vor dieser raschen

Entstellung des Realismus in eine antiidealistische Häßlichmalerei, die so unwahr ist wie die idealistische Schönmalerei Älterer, vorerst bewahrt; bewahrt gerade deshalb, weil man schaffensfreudig war, weil der unendliche Reiz des wirklichen Lebens als eines künstlerisch fruchtbaren Problems der Generation nach Nietzsche — mit und ohne sein Zuthun — neu aufgegangen war. Aus diesem gesunden Quell ist der Strom des neuern Realismus hervorgegangen, so gut wie bei Rubens und den alten Holländern: auch Jan Steen war ein Bummler, wenn auch ein genialerer als die jungen Poeten, die dies Kostüm anlegten. Man kann es nicht leugnen: bei diesen jungen Leuten, die das Leben bis in seine letzten Perversitäten zu kennen vorgaben, ward man öfters an den Berliner Opernsänger erinnert, dem ein bis dahin mißtrauischer Hotelbesitzer sofort unbedenklich seine Tochter zur Braut gab, nachdem er ihn als Don Juan gesehen hatte. Der krampfhafte Realismus mancher deutscher Zolaisten war nur eine Reaktion gegen zu viel „Tugend“; wie jener Musterknabe es sich als Belohnung ausbat, fünfzehnmal „Schwein!“ sagen zu dürfen. Arno Holz hatte zunächst ein „Gedenkbuch“ an Emanuel Geibel (1884) herausgegeben; auch Sudermann steuerte sich erst allmählich in den Realismus hinüber.

Aber selbst als die „Modernen“ sich darüber klar wurden, daß sie Realisten sein wollten, war damit noch nicht allzu viel gesagt. Zunächst freilich schien damit oder mit Zolas Parole „Naturalismus“ alles entschieden. Man erklärte einfach, nur die Wahrheit geben zu wollen. Immer wieder wurde von den Theoretikern wie von den Praktikern wiederholt, „Schönheit“ sei ein unklarer, unfaßbarer Begriff, „Wahrheit“ allein sei zu erstreben, wobei Otto Brahm (geb. 1856) und Paul Schlenther (geb. 1854), die tapfersten und erfolgreichsten kritischen Verfechter des deutschen Realismus, durch Citate aus Goethe und Schiller den Zusammenhang mit den Klassikern wiederherzustellen versuchten. Gewiß war eine Verwandtschaft mit deren Anfängen in „Sturm und Drang“ da; aber ihre Entwickelung zeigte doch am allerdeutlichsten, daß der Begriff „Wahrheit“ mindestens so vieldeutig, so subjektiv, so unfaßbar ist wie „Schönheit“. Hat denn Goethe in seinen stilisiertesten Produkten nicht erst recht Wahrheit, die höhere Wahrheit, die eigentliche Wahrheit im Gegensatz zu der „bloßen Naturnachahmung“ geben wollen? Aber wenn man um 1890 herum die Pilatusfrage aufwarf: „Was ist Wahrheit?“, so erhielt man

einfach und kurz die Antwort: „die Wahrheit!" Thatsächlich verstanden doch die jungen Realisten das Verschiedenste darunter. Die einen erklärten die Individualität, die Einzelpersönlichkeit für das einzig Wahre und wiederholten Bleibtreus Formel: „Subjektivität ist Wahrheit"; oder sie lösten die Persönlichkeit noch weiter auf in ihre Momente, Stimmungen, Seelenzustände; so die Wiener Schule, unter dem Einfluß der französischen psychologischen Analyse eines Bourget. Im Gegensatze zu diesem nervösen Realismus hielt sich ein derber naiver Naturalismus einfach an die „Gegenstände" und sah in der möglichst genauen Wiedergabe der sinnlich wahrnehmbaren Dinge und Vorgänge das letzte Ziel der Kunst: wie Bleibtreu, Bahr, Hart die Erregungen der Seele, so malten Holz, Schlaf, Hauptmann deren Ursachen. Beides schien dem social-idealistischen Realismus Teil- und Stückwerk; er leugnete die Realität des Einzelnen: es giebt nur Massenbewegungen, Massenerregungen. Auf diese Weise kam, auch abgesehen von der gleichsam zufälligen politischen Tendenz eines Henckell — junge Dichter sind immer radikal; selbst die Reichsgrafen von Stolberg waren im „Hain" theoretische Tyrannenmörder — eine stark sociale Richtung in den Realismus eines Kretzer oder Polenz. — So weit gingen die Auffassungen der „Wahrheit" auseinander. Objektivität und Subjektivität, mikroskopische Momentphotographie und Arbeiten mit großen Gegensätzen wie Arm und Reich, Mann und Weib (bei Helene Böhlau u. a.) vertrugen sich unter dieser Uniform. Jeder war naiv überzeugt, daß er die Wahrheit über die Wahrheit besitze.

Aber gerade diese Naivität, diese ehrliche Überzeugtheit machte den jungen Realismus fruchtbar. Nach und nach verjüngte er erst den Roman, dann, stärker und tiefer, das Drama, endlich, vielleicht in der merkwürdigsten Weise, die Lyrik.

Den **Roman** sahen wir schon von jenen, die neuen Geist in alte Form zu bringen suchten, als Lieblingsmittel benutzt. Er scheint die bequemste Kunstgattung, jeder Tendenz am leichtesten dienend, und durch das stoffliche Interesse, das er am stärksten mit sich führt, wirbt er leichter als die spröderen Gattungen. Dazu ist gerade in unserem traditionsfeindlichen Vaterlande die Kunstform des Romans — anders als in Frankreich! — so locker, daß sie den Neuerern kaum Widerstand zu bieten schien.

Die realistische Theorie betonte sehr stark das ältere Wort, daß es in der Kunst nur auf das Wie, gar nicht auf das Was

ankomme, und der dürre Falstaff der Partei, Conrad Alberti, vergröberte die Parole zu dem bekannten schreckbaren Ruf, als dichterischer Stoff stehe der Tod des größten Helden nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh. Selbst abgesehen von der herausfordernden Geschmacklosigkeit des Vergleiches ist das psychologisch unwahr, denn ein „Held“ ist eben eine interessante Persönlichkeit, d. h. er bietet einen Stoff, der den Autor und das Publikum zu künstlerischer Behandlung und künstlerischem Genuß von vornherein stärker reizt als ein beliebiges Exemplar einer allgemein bekannten Tiergattung. Sieht man aber von solchen Übertreibungen ab, so enthält die Lehre, daß es in der Kunst auf das Was gar nicht ankomme, rein theoretisch eine relative Wahrheit; praktisch gar keine. Denn jeder Künstler, jede Kunst wird solche Stoffe aufsuchen, in denen die specielle Begabung und Tendenz sich am günstigsten bewähren kann.

Stofflicher Realismus tritt daher zuerst nachdrücklich auf. In Verbindung mit socialen Auffassungen bildet er das einzige Verdienst in den Romanen von Max Kretzer (geb. 1854 in Posen), den eine übertreibende, im Äußerlichen befangene Kritik nicht nur als den „Gustav Freytag des socialen Romans“, sondern gar als den „Epiker der deutschen Moderne“ bezeichnet hat. Wie Gerhart Hauptmann der Sohn eines verarmten Hotelbesitzers — auch Sudermann ist ähnlichen Verhältnissen entsprossen — hat er dreizehnjährig in Berliner Fabriken um einen Thaler Wochenlohn gearbeitet und daneben mit mächtigem Bildungsdrang in den Nächten gelesen. „Soll und Haben“ und die „Rougeon-Macquart“ reizten ihn zur Nachfolge. Zunächst war sein Realismus noch recht stark von der bürgerlich-romantischen Manier Gustav Freytags beherrscht. „Sonderbare Schwärmer“ (1881) ist immer noch wesentlich ein Roman im Stil des Jungen Deutschland. Bismarck, durchsichtig genug als Vertreter des bösen Prinzips gezeichnet, und der bekannte Bastard aus hochadeliger Familie ringen um ein Mädchen; abenteuerliche Begegnungen, Verführungsversuche, gesucht humoristische Nebenpersonen und Scenen erinnern an „Die verlorene Handschrift“ noch mehr als an „Soll und Haben“. Wenn neben die Litteratenwirtschaft — mit reichlichen Porträts aus der Berliner Schriftstellerwelt — das Gründertum großen Stils tritt, so war diese „Modernität“ auch nichts Neues mehr und etwa in Spielhagens „Sturmflut“ (1876) längst verwertet; wie denn in dem mit sichtlicher Sympathie gezeichneten Bilde des berühmten, ja herrschenden Romanschriftstellers „Spiel-

bach" Kretzer seinem dritten Lehrer ein Denkmal gesetzt hat. Der Fortschritt über Spielhagens Realismus hinaus besteht wesentlich darin, daß Kretzer damals bereits die Berliner Tiergartenstraße, die in der „Sturmflut" Parkstraße heißt, Tiergartenstraße nennen wollte; was aber sein Verleger nicht erlaubte. Spricht doch Wilbrandt heute noch etwa von der alten Hansestadt am Meer, die er um Himmels willen nicht „Rostock" nennt. Im übrigen aber hatte Kretzer weder in der Fabel die Lust an romanhaften Abenteuern noch im Stil das gedunsene Papierdeutsch überwunden, durch die unser deutscher Durchschnittsroman so weit hinter seinen französischen oder nordischen Konkurrenten zurückbleibt. Auch die seltsame Nachlässigkeit, mit der sich deutsche Autoren gegen die einfachsten Thatsachen zu benehmen pflegen, die sie zufällig nicht genauer kennen, hat der Realist Kretzer so wenig abgelegt wie Schriftsteller anderer Richtungen. Kretzer läßt einen illegitimen Sohn ein Fideikommiß erben wie Paul Lindau (in der „Gräfin Lea") eine Frau; Wolzogen läßt (im „Kraft-Mayr") einen Organistensohn aus Bayreuth im schönsten Bayrisch sprechen, weil das fränkische Städtchen zufällig zum Königreich Bayern gehört, und Wildenbruch macht im Frühling das Fenster zu einer Wochenstube weit auf („Das wandernde Licht"), ohne etwa die mörderischen Absichten zu hegen, mit denen d'Annunzio („l'Innocente") ein störendes Kind in die rauhe Luft hinaushält. Raabe baut („Zum wilden Mann") seine Katastrophe auf einer juristisch unmöglichen Schuldforderung auf, und Helene Böhlau läßt (im „Recht der Mutter") einen Mann als Hehler ins Gefängnis (nachher heißt es sogar „Zuchthaus") wandern, bloß weil er ein Zeugnis verweigert hat. Darin geben, wie man sieht, Realisten und Idealisten, alte und neue Schule bei uns sich nichts nach; gar über die juristischen Schnitzer unserer Dramatiker ist eine eigene Studie geschrieben worden. Der nahe liegenden Versuchung, sich nach Dingen zu erkundigen, die man nicht genau kennt, haben mit wenigen Ausnahmen — die leuchtendsten sind Goethe und Gottfried Keller — unsere deutschen Schriftsteller fast immer siegreich zu widerstehen gewußt. Nicht einmal um die Geheimnisse fremder Sprachen bekümmern sie sich, wo sie sie anwenden. Spielhagen läßt einen italienischen Jesuiten ausrufen, „il mio figlio!" (statt: „mio figlio") und Wolzogen gebraucht einem Rittmeister gegenüber, der französischen Sprachunterricht erteilt, regelmäßig die Anrede „mon capitain" (statt: „mon capitaine").

Inzwischen wuchs der Autodidakt zum selbständigen Schriftsteller heran. Was in Kretzer reifte, war freilich wesentlich doch nur die Gesamtauffassung. Man sagt, nur er habe das Wesentliche der neuen Romanform erkannt: „die sociale Dichtung als künstlerische Darstellung der in der ökonomischen Lage gefesselten Persönlichkeit“. Mindestens strebte er das an. „Die Betrogenen“ (1882) und „Die Verkommenen“ (1883) wollten typische Zeitromane sein, wie fünfzig Jahre früher „Die Zerrissenen“ und „Die Europamüden“; nur daß jetzt der Zwang der socialen Verhältnisse so stark betont wurde wie damals der herrschender Geistesstimmungen. Dieser Versuch, den Einzelnen und sein Schicksal lediglich als Ergebnis der herrschenden Gesamtlage darzustellen, erreichte seine Höhe in „Meister Timpe“ (1878). Hier sollte die Vernichtung des Handwerks durch den Großbetrieb geschildert werden. Leider verdarb sich Kretzer das höchst dankbare Thema durch altmodisch-romanhaftes Anfassen. Er hatte nicht von Ibsen gelernt, daß bei solchem Kampf gerade darin die Tragik liegt, daß jeder in seiner Weise im Recht ist; sondern mit politisch-tendenziöser Einseitigkeit machte er den Fabrikherrn zum Bösewicht, den kleinen Drechsler zum edlen Märtyrer. Das Buch ward so gehässig und unrealistisch wie ein rechter Frauenroman. Daß der Fabrikant dem Handwerker seine Modelle stiehlt, schwächt die Tiefe des Konflikts böse ab. Kretzer bringt aber seinen Handwerker noch weiter in den Nachteil, indem er ihm einen schlimmen Sohn giebt, dessen Herzenskälte die Thatkraft des Alten lähmt. Das sind alles romanhafte Züge, die den typischen Charakter der Handlung zerstören. Der Sohn, der seine eigenen Eltern nicht zur Hochzeit mit der Fabrikantentochter einlädt, stammt unmittelbar von jenen Jünglingen des jungdeutschen Romans ab, die zwei sociale Schichten so überdeutlich in Verbindung setzen; wie denn auch die drei Timpes, Großvater, Vater und Sohn, mit naiver Deutlichkeit als Vertreter dreier Generationen gezeichnet — und kommentiert werden. Individuelle Gestalten gelingen Kretzer nur in den Nebenfiguren der Trinkstube, typische werden blasse Schemen; so der Fabrikant, und zwar in socialistischer Beleuchtung. Ein Vergleich mit Gustav Freytag kann hier nur zum Vorteil von „Soll und Haben“ ausfallen.

Mit böser mechanischer Regelmäßigkeit spielt sich die Handlung ab wie auf einer wohleingerichteten Maschine. Der Stil schwankt hin und her zwischen dem fehlerhaften Deutsch des Autodidakten

(„So erneuerte man das Bündnis und trennte sich als die alten Ehrenmänner“) und der gespreizten Rede des Durchschnittsromans: „Laß den Gedanken daran fallen“, sagt der Schutzmann zum Nachtwächter! In Sprache, Fabel, Charakterzeichnung — überall ein Rückschritt hinter den Realismus Freytags oder der Luise v. François, in den vollen „romanhaften Roman“ hinein! Und dennoch begrüßte man dies mißlungene Werk als eine große That, und ein Recensent preist es als ein modernes Epos, das innerlich und äußerlich, in Sprache und Gliederung, in Zeichnung und Schilderung das Gepräge vollendeter Ausreifung einer künstlerischen Persönlichkeit trage. Gerade nur künstlerisch ist hier gar nichts: bald stört verstandesmäßige Regelmäßigkeit (wie in der Anlage der Fabel), bald unkünstlerische Unklarheit (wie in der Sprache). Der Autor rang noch mit der Doktrin und der Tendenz, mit dem Vorbild Zolas (das die „Drei Weiber“, 1886, ganz beherrscht) und mit dem Bedürfnis, über den Naturalismus wegzukommen.

In seiner dritten Periode hat Kretzer ein Mittel gefunden, den Naturalismus einzudämmen. Es ist dasselbe, zu dem Huysmans und Helene Böhlau, Garborg und Strindberg kamen: der Symbolismus. Eine ganze Reihe von intrigenreichen Tendenzromanen („Der Millionenbauer“ 1891, „Die Buchhalterin“ 1894) war erschienen, als plötzlich „Das Gesicht Christi“ (1897) überraschte. Gewisse französische Bilder, in denen Christus mit einem Mal an reich besetzter Tafel unter befrackten Herren und tief dekolletierten Damen erscheint, stehen zum Vergleich näher als die in der Auffassung einheitlichen deutschen Gemälde Uhdes; denn auch Kretzer schiebt das Bild Christi mit recht absichtlicher Paradoxie mitten in ein Gemälde äußerster Verkommenheit. Aber dieser Kontrast wirkt, und die milde Großartigkeit der mystischen Erscheinung ist in ihrer Art so wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht wie das grenzenlose Elend in der Arbeiterwohnung. Die Psychologie der Verhältnisse beherrscht Kretzer jetzt ganz anders als im „Meister Timpe“, wo sich alles so furchtbar einfach und regelrecht machte; auch die Psychologie der Gestalten ist vertieft. Früher ging sie bei Kretzer nie über das hinaus, was man sich etwa auf der Straße von einem Dritten erzählt: „der Meister Timpe ist ja ein guter Kerl, und sehr fleißig, aber er ist viel zu sehr von seinem Jungen entzückt — der wird ihn noch mal ruinieren“. In ein paar Äußerungen von dieser Art steckt in der That alles, was der Verfasser damals von dem

Seelenleben seines Helden wußte. Jetzt erst sind ihm die inneren Widersprüche aufgegangen, in denen die Seele lebt: das Bedürfnis nach Religion in dem glaubenslosen Arbeiter, die tiefvergrabene Skepsis in dem frommen Pastor. Der Fabrikant zwar ist immer noch ganz „Raubtier“, und die Scenen, die den Kampf seiner lüsternen Begehrlichkeit mit der Not der Arbeiterin vorführen, haben eine Breite, die weder in der Ökonomie des Romans noch in der sonstigen Art Kretzers begründet ist; sie verdanken sie lediglich der polemischen Tendenz. Auch sonst tritt zuweilen noch die allegorisierende Absichtlichkeit störend hervor, wenn es etwa heißt: „Dirne und Heilsverkünderin ergriffen das Gewand des Erlösers und küßten es“; aber das geht vorüber, denn im ganzen wirken jetzt die Gestalten, wie sie wirken sollen: typisch und doch individuell. Nur die Sprache hat Kretzer auch jetzt noch nicht meistern gelernt; immer noch baut ein einfacher Arbeiter steife papierdeutsche Perioden: „Dann hast du in der Einfalt das Richtige getroffen, um das Spiel möglichst wahr erscheinen zu lassen“. Wo spricht man so? Doch eben nur in Romanen!

Man braucht nur Kretzers freundliches blondes Gesicht mit den hellen Augen mit dem energischen, wenn auch etwas absichtlich stilisierten Kopf Hermann Sudermanns (geb. 30. September 1857, in Matzicken in Ostpreußen) zu vergleichen, um die ganze Verschiedenheit der Temperamente zu erkennen. Kretzer ist im Grunde eine altmodisch-idyllische Natur, deren Sympathien ganz bei dem kleinbürgerlichen Hausfrieden Timpes sind; Sudermann ist in der That „modern vom Scheitel bis zur Sohle“. Hier liegen seine Vorzüge wie seine Schwächen.

Sudermann ist nervös, voll unruhiger Hast im Sprechen wie im Schreiben, von jener überstürzenden Energie der Produktion, die ein Dichter wie Wildenbruch, ein Maler wie Max Liebermann, ein Schauspieler wie Matkowsky als Kennzeichen der Modernität an der Stirn tragen. Es giebt kaum einen Ort in der Welt, der zu stiller paradiesischer Ruhe mehr einzuladen scheint als das herrliche Bellaggio. Die elysischen Gärten mit dem betäubenden Geruch der Olea fragrans scheinen eine einzige sybaritische Ruhebank zu bilden, zu deren Füßen der Comer See leise mit musikalischem Rhythmus unser Ohr umschmeichelt. Man ist gefesselt wie in den Zaubergärten Armidens. — Hier, wo die Eile eigentlich eine klimatische Unmöglichkeit, sahen wir einen großen Mann in weißem

Flanellanzug, einen Schlapphut auf dem länglich-eckigen Kopf mit dem stillvollen dunklen Bart, hastig durch die Orangen-Alleen stürzen. Es war Sudermann. Heyse wäre hier mit leise wiegendem Schritt gewandelt; Hölderlin hätte sich in das Gras gelegt und still um sich geschaut. Das ist der Unterschied dreier Zeitalter. Der moderne Realist hat so viel mit dem Einpacken aller Eindrücke zu thun, daß er zu ihrem ruhigen Durchleben keine Zeit behält. Und Sudermann ist keine Natur von solcher Genialität, wie etwa Fontane, daß er den Momenteindruck sofort verarbeiten könnte. Daher das Unausgegorene in seinen Werken; alle Suppen kommen zu heiß, alles Fleisch ungar, alle Kuchen mit Wasserstreifen auf den Tisch. Das liegt bei ihm nicht, wie Ähnliches bei anderen deutschen Autoren, an mangelndem Fleiß der Ausarbeitung, sondern an mangelnder Energie der inneren Vorbereitung. „Flackern" ist nicht umsonst ein Lieblingswort Sudermanns: eine flackernde Hast jagt ihn sofort zu einem neuen Eindruck, einem neuen Effekt, ehe der erste noch ausgereift ist.

Ich habe diesen Grundmangel eines Autors, den ich viel höher stelle als die meisten Kritiker — wenn auch freilich lange nicht so hoch, als die Masse des Publikums — vorweggenommen, weil er mir vor allem die „note personelle" in Sudermanns Schaffen zu bilden scheint. Hier liegt die Achillesferse seiner Modernität. Die meisten Jungdeutschen leiden an der Unfähigkeit der Entwickelung: Bleibtreu oder Conrad sind noch heut die hoffnungsvollen Wunderknaben, als die sie vor fast zwanzig Jahren zuerst in die Arena sprangen. Sudermann, in seinem Streben viel ernster, in seinem Lernen unendlich tapferer und ausdauernder als sie, ist nicht an die kurze Kette eines stabilen Talents gebunden; aber jene verhängnisvolle Unfähigkeit der vollen Entwickelung hat sich bei ihm sozusagen auf die inneren Organe geschlagen. Der einzelne Eindruck kommt nicht zu seinem vollen Recht; mindestens nicht der psychologische: sinnlich wahrnehmbare Eindrücke faßt Sudermann, wie sein Landsmann Halbe, mit raschem, scharfem Jägerblick auf. Hier ist er daher von größter Anschaulichkeit. J. P. Jacobsen und Theodor Storm, die Meister der Stimmungsnovelle, haben wohl zuerst die „Hand-Psychologie" in die Erzählungskunst eingeführt: die Beobachtung der kranken oder robusten, nervösen oder abgearbeiteten, eleganten oder ordinären Hand. Erst der modernen Freude an der vielgestaltigen Realität blieb es vor-

behalten, in der Litteratur die individualisierende Zeichnung der Hände nachzuahmen, die in der Malerei längst üblich war. So weiß gerade Sudermann die Hand als charakteristische Probe des Menschen zu erfassen: man denke nur an die weichen, weißen, wehenden Hände des Landrats im „Katzensteg"; oder an wirksame Kontraste wie diesen: „Ulrichs schmale schlaffe Hand lag in Leos harten Pranken" („Es war"). Diesen Kunstgriff haben ihm dann Jüngere abgelernt: „Seine Hand lag rötlich schmal und mager in der fleischigen, sehr weißen Hand des Hauptpastors", heißt es etwa in Leo Hildecks „Feuersäule". Aber bei Sudermann ist das nur ein Einzelfall der raschen sicheren Beobachtung konkreter Dinge. Ulrich im Staubmantel ist „wie ein wandelndes Handtuch anzuschauen, dem man einen Kopf aufgesetzt hat". Ebenso rasch und bestimmt giebt er individuelle Geräusche wieder: das Sofa kreischt bei jeglicher Berührung „wie eine hungrige Krähe". Oder er studiert (nach dem Muster der Franzosen, vor allem von Zola im „Ventre de Paris" und von Huysmans in „A rebours") die Eigenart der Gerüche, des milden Iris- und des scharfen Opoponax-Parfums. Dies sichere Wahrnehmen äußerer Erscheinungen macht ihn auch — wie Jacobsen und wie Flaubert — besonders fähig, den Umschlag einer Stimmung, eines Gesichtsausdruckes zu beobachten. Aber die Hast hat zur Folge, daß er bei den äußeren Eindrücken, bei den Symptomen hängen bleibt. Über die erste Wirkung kommen geistige Eindrücke bei ihm selten hinaus.

In all dem liegt nun eigentlich, so modern es auch ist, ein ausgesprochen naives Element; die „Moderne" hat eben auch ihre Naivetäten, wie jede ausgesprochene Richtung. Und man darf es aussprechen, daß in Sudermann ein Erzählertalent von großer Ursprünglichkeit und Frische blüht. In der Lebhaftigkeit des Mitfühlens, in dem raschen Strom der Erfindung, in dem Erblicken des sinnlich Wahrnehmbaren sind seine Romane und Novellen („Frau Sorge" 1888: 1898 in 40. Auflage; „Die Geschwister" 1888, „Der Katzensteg" 1889, „Im Zwielicht" 1890, „Iolanthes Hochzeit" 1893, „Es war" 1894) der etwas mühsamen Detailmalerei seiner Mitbewerber wie Wolzogen entschieden überlegen; nur Ompteda hat etwas von dieser unschätzbaren Frische. Geradezu homerisch wirkt bei Sudermann, wie bei Jeremias Gotthelf, die naive Freude am menschlichen Besitz, vor allem an dem ursprünglichsten, dem landwirtschaftlichen: die Pflug- und Säe-

maschinen werden („Es war") so liebevoll charakterisiert wie bei Pindar die Rosse, und eine solche Maschine erhält (in „Frau Sorge") eine symbolisch-feierliche Bedeutung wie bei Zola die Lokomotive. Homerisch, wenn auch im Sinne unserer Zeit kein Vorzug, ist auch die Beschränkung auf eine geringe Zahl fester Typen: der stürmische Durchgänger und der weichherzige Idealist, die dekadente Weltdame und der himmelblaue Backfisch, der anspruchsvolle grüne Junge und der tyrannische, sittenlose Vater kehren immer wieder, und auch die Umgebung hat gewisse feste Züge.

Zu diesen angeborenen Erzählergaben Sudermanns kommt noch ein unschätzbares Geschenk des Himmels: der Humor. Ein breiter mächtiger Realismus fordert den Humor als Ergänzung; Realismus ohne Humor ist auf die Dauer so unerträglich wie Idealismus ohne Poesie. Beide werden, wenn ihnen dies Beste fehlt, zur baren Prosa, sei es nun idealistisch-rhetorische oder realistisch-triviale Alltagsrede. Daß ihnen der Humor fehlt, macht die Goncourt und Zola zu Pedanten; daß sie ihn besitzen, macht George Elliot, Flaubert, Dickens, Reuter, Gottfried Keller, Fontane groß. Sudermann ist von vornherein vielleicht in erster Linie Humorist; und zwar von der guten Art, die den Humor der Dinge und Personen selbst wirken lassen (wie die alten Engländer), während Jean Paul und Wilhelm Raabe beständig nur ihren Humor an den vorgeführten Objekten üben. Sein Humor ist stark satirischer Natur. Wie Spielhagen, mit dem er die nervöse Hast und die Vorliebe für romanhafte Effekte teilt, ist er eine politisch heftig angeregte Natur, dem „Ostelbier", wie er ihn aus seiner Jugend kennt, mit leidenschaftlicher Antipathie feindlich: stumpfsinnige Junker, wüste Landwirte, heruntergekommene Adelige fehlen bei ihm selten, und das starke Lokalkolorit macht sie ungleich lebendiger als es die abstrakten pommerschen Edelleute bei Spielhagen sind. An seltsamem Hausrat, wie er sich etwa in der Tasche des alten Pastors oder dem Koffer seines studierenden Sohnes („Es war") vorfindet, hat er wie die Romantiker oder Gottfried Keller seinen Spaß, der eine Art Selbstironie über jene allgemeine Besitzfreude bildet. Anspielungen auf altmodische Manieren oder Bücher mischt er gern parodistisch ein. Darüber hinaus versteht er, wie echte Humoristen, Heiterkeit und Ernst zu ergreifender Mischung zu verbinden, wie etwa in jenem prächtigen Wiedersehen der in der Erinnerung idealisierten Geliebten („Katzensteg") — ein

Zug, der sich zu symbolischer Bedeutung erhebt; oder in dem grimmigen Humor des Arztes über Felicitas' Selbstmordversuch („Es war"), durch den (wie so oft bei Jacobsen, und den Skandinaviern überhaupt) die Tragik sich „in eine Farce auflöst". Während die halb überspannte, halb berechnende Johanna der Weltdame predigt, beobachtet diese den vollen Busen der nonnenhaften Witwe und hält ihn bei sich für ausgestopft — ein fast Flaubertscher Zug, in dem sich rasche realistische Beobachtung und ein bitterer, weltverachtender Humor zusammenfinden.

Sudermann war dazu berufen der Regenerator unseres Romans zu werden. Er wurde es so wenig, wie er der Reformator der deutschen Schaubühne wurde. Er ward es nicht, obwohl es ihm nicht an ernster Arbeit, nicht an rühmlichem Ehrgeiz fehlt. Wie Ludwig Fulda versöhnt Hermann Sudermann durch die im besten Sinne idealistische Sehnsucht nach Höherem; an immer größeren Aufgaben sucht er sich zu üben, statt bequem wie Hopfen bei dem bewährten Erfolg stehen zu bleiben. Aber wenn Fulda an der Schwächlichkeit seiner Begabung scheiterte, so hinderte Sudermann eine gewisse Schwächlichkeit seines litterarischen Charakters. Groß und stürmisch legt sich der Erzähler ein. Wie eine moderne Odyssee fangen diese Romane an: ein starker und tapferer Held soll nach langer Verbannung sein eigenes Heim wieder erobern. Ungeschlachte Riesen, süßlachende Sirenen, Schiffbruch und bezaubernde Lotophagen-Küsten stellen sich ihm in den Weg. Er aber kämpft sich durch — ja, eine Zeitlang. Dann aber kann der Autor den kleinen Effekten nicht widerstehen. Dann überdecken die abgebrauchten Romanscenen die groß angelegte Grundzeichnung. Dann geht die homerische Linie in dem naturalistischen Behagen an brutalen Scenen zu Grunde.

Ich glaube nicht, daß die Berechnung, die auf den Beifall des Publikums spekuliert, hierbei die ursprüngliche Fehlerquelle ist. Den Ursprung finde ich vielmehr wieder in Sudermanns Naivetät. Wie Hopfen hat er eine naturwüchsige Roheit, weil sie gefiel, zum Kunstmittel „veredelt". Zunächst kommt er ganz unbefangen zu jenen typischen Ausbrüchen von brutaler Sinnlichkeit, Trunkenheit, faustschlagender Roheit. Sie wachsen aus seiner Technik und aus seiner subjektiven Teilnahme heraus. Sie passen daher (vor allem in seinem künstlerisch einheitlichsten Werke, „Frau Sorge") in den älteren Büchern noch zum Stil des Ganzen. Später bilden sie

mit der raffinierten Atmosphäre dekadenter Empfindungen einen gesucht rohen Kontrast. Und dann allerdings wirkt er abstoßend, wie seine Adah Baranowski: „mit den Allüren der Leidenschaft, aber kalt, kalt wie ein Hundeschnäuzchen." Denn der Autor, durch den Riesenerfolg seiner Werke geschädigt, gewöhnte sich an, sich zu solchen Scenen künstlich zu montieren, in einer Art von litterarischem Rausch (wie er bei Maria Janitschek die stete Praxis bildet) sich in solche Momente auflodernder Sinnlichkeit, ausbrechender Brutalität, in denen die flackernden Flammen Sodom verzehren, hineinzusteuern.

Ursprünglich, wir wiederholen es, lagen diese Momente in seiner Art und seiner Technik begründet. Statt darüber hinaus zu einem starken persönlichen Stil zu kommen, verband er immer stilloser realistische Grundlinien von großem Gepräge mit kleinlich naturalistischer Ausführung — weil er der Verlockung der kleinen Effekte nicht widerstehen konnte.

Sudermanns Technik war eine durchaus individuelle, und zugleich trug sie den Charakter des „Experimentellen", den nun einmal diese Zeit ihren Söhnen aufzwingt. Gerade deshalb war sie so hoffnungsvoll. Wie Ibsen findet sich Sudermann eines Tages einem Problem gegenüber, das er bezwingen muß. Dies Problem hat aber bei seiner viel ursprünglicheren Natur ein ausgesprochen praktisches Aussehen. Bei dem Grübler Ibsen hat es etwa die Formel: was wird, wenn die Kundmachung einer Wahrheit für ein Gemeinwesen schädlich ist („Volksfeind")? Bei Sudermann, der sich selbst so tapfer aus herber Bedrängnis heraufgefördert, und dem Frau Sorge lange eine treue Begleiterin war: wie soll es ein braver Kerl machen, damit etwas, was einmal war, abgethan ist („Katzensteg" „Es war")? Nun erwachsen ihm, wie dem großen Dramatiker, aus dem Problem heraus lebende Figuren — alle mit einer gewissen Familienähnlichkeit, aber doch aus der specifischen Lage heraus differenziert. Und nun, im Gegensatz zu Ibsens Objektivität, stellt sich der Verfasser als treuen Helfer, unsichtbar wie die Göttin Athene, neben seinen Mann und kämpft mit ihm die Sache durch. Es wird ihm zur Wohlthat, einen frechen Kerl, der seinem Odysseus im Wege ist, niederzuboxen; es wird ihm zum Bedürfnis, nach harter Arbeit mit dem siegreichen Ringer sich in Baccho et Venere gütlich zu thun. Die ganze Erregung des Kampfes ist in ihm. Wie ein kämpfender Parteimann sieht er keine Vermittelungen. Alles ist von der Stellung einer Person

zu dem praktischen Problem abhängig. — Von hier konnte sich ein wahrhaft „experimentaler Roman“ großen Stils entwickeln. Helene Böhlau auf der Höhe ihrer Kraft hat ihn aus dieser Problemstellung, aus diesem Mitleben, aus dieser homerischen Parteistellung heraus gewonnen. Sie war Künstlerin genug, um ihre Gestalten in voller Rundung zu erschauen. Dazu aber ließ sich Sudermann nie die Zeit. Immer genügte es ihm, ihren Schattenriß in einer bestimmten Situation zu erblicken. Daher haben seine Figuren fast alle nur die Wahrheit des Moments. In jedem einzelnen Augenblick überzeugen sie uns; wollen wir sie uns als Einheiten vorstellen, so fallen sie auseinander. Und ebenso steht es mit der Handlung. Wir geben jede Etappe zu, schon weil der Eindruck der mächtig erregten Erzählung uns hinreißt; blicken wir zurück, so schütteln wir den Kopf und sagen: es ist ein Roman. Leo (in „Es war“) hätte trotz alledem Felicitas in Wirklichkeit nie besucht. Oder mindestens mußte uns eine lange Vorbereitung das glaubhaft machen. Nach und nach mußte die starke Seele mürbe werden. Wir mußten sie in verschiedenen Beleuchtungen sehen — nicht nur ganz weiß oder ganz schwarz. Das aber giebt es für Sudermann nicht. Die Freude an der Selbstberauschung früher, die Gier nach dem Effekt jetzt lassen ihn sofort die ganze Skala der Empfindungen überspringen. Es giebt bei Sudermann keine Nuance. Das ist das Schlimmste; darum wirken all seine Dramen und seine späteren Romane so unkünstlerisch.

Und so wird auch seine Charakterzeichnung, anfänglich in altepischer Art mit wenigen Typen arbeitend, allmählich zu krankhafter Überreizung gesteigert. Weil seinem hastigen Beobachten eine Vertiefung der Charaktere nicht gelingt, sucht er durch extreme Kombinationen neue Seelen zu erschaffen. Daher diese „interessanten Weiber“ mit den leidenschaftlichen Allüren und der kalten Seele, deren bestgelungenes Exemplar, Felicitas („Es war“), immer doch eine zusammenhanglose Kombination aus interessanten Momenten bleibt: es fehlt das geheimnisvolle specifische Etwas, das in jeder Seele die größten Widersprüche zur Einheit verbindet. Daher die unerträglichsten Backfische mit der unschuldsvollen Seele voll verdorbener Eigenheiten, am schlimmsten freilich im Drama: Kitty, Salome.

Immer äußerlicher werden auch die Effekte. Brandstiftung, Mord und Totschlag wurden immer bevorzugt; jetzt aber müssen

die Verbrechen und Fehltritte auf sentimental untergebreiteten weichen Kissen sich malerisch dehnen. Leo kommt in wüster Trunkenheit gerade in die Weihnachtsbescherung; und wieder die Weihnachtswünsche des armen verlassenen Kindes müssen die Sünde der Mutter würzen. Die wohlfeile Tragik der Kinderthränen beweist bei Sudermann wie bei Wildenbruch einen gewissen Mangel an Vornehmheit in der Auswahl der Effekte. Wieviel keuscher noch schildert Daudet im „Petit Chose“ die Tragödie des Kinderherzens, in „Jack“ freilich selbst zu sentimental!

So blieb ein großes Talent auf dem Wege von dem kleinen Effekt zu der großen Wirkung stecken. Die Zaubervögel singen in den Märchen verführerisch; wer aber auf sie hört, gelangt nicht in das Schloß. Die große Gesamtwirkung eines einheitlichen Kunstwerks hat Sudermann, erst unreif, dann gleich überreif, nicht erreicht; am nächsten daran war er in „Frau Sorge“. Hier stützten ihn kräftige Jugenderinnerungen. Aber was daraus hätte hervorblühen können, haben die Erfolge des Dramatikers Sudermann — den ich lange nicht so hoch stellen kann wie den Erzähler — wohl für immer verhagelt.

Der realistische Roman Sudermanns hat bessere Nachfolge gefunden als der naturalistische Bleibtreus und Conrads. Unter dem stark mitwirkenden Einfluß der unvergleichlichen französischen Erzähler, Maupassants vor allen (während Zola der Lehrer der Naturalisten blieb), bildete sich eine Schule von kräftigen frischen Erzählertalenten aus, wie wir sie seit den Tagen der Holtei und Smidt nicht besaßen. Eine gesunde, wenn auch nicht tiefgehende Psychologie, eine flotte Freude am raschen Vortrag, eine moderne Weltanschauung und vor allem kräftiger Humor zeichnen aber diese neueren vor jenen älteren Epikern aus, denen der Humor selten, die realistische Psychologie nur bei Häuptern wie Alexis und Gotthelf eigen war. Ernst v. Wolzogen (geb. 1855) aus Breslau brachte die schlesische Behaglichkeit in seine immer mit lebensvollen Charakterzeichnungen einsetzenden, aber in der Führung der Handlung fast immer verwahrlosten Romane („Die Entgleisten“ 1893, „Ecce Ego“ 1895), die er gern mit Porträts ausstattete („Der Kraft-Mayr“ 1897). Georg v. Ompteda (geb. 1863) aus Hannover, ein eifriger Schüler Maupassants („Unter uns Junggesellen“ 1894), den er auch übersetzte, zeigte schon im humoristischen Roman („Die sieben Gernopp“ 1895) eine ungewöhnliche Schärfe des beobachten-

den Blicks und des individualisierenden Ausdrucks („ein ganz kleines Mädchen mit strohblonden wassergetränkten Zöpfen und fröhlich laufendem Näschen"); die Toastrede des alten Gernopp ist in ihrer gerührten Taktlosigkeit ein Meisterstück. Später näherte er sich, nach realistischer Schulung am Porträt („Unser Regiment" 1895), dem ernsten socialen Roman („Sylvester von Geyer" 1897). Ein warmer Hauch des Mitgefühls durchdringt diese Schilderung des armen Armeeadels; aber sie ist nicht zu künstlerischer Reife gediehen. In der Form einer erfundenen Biographie — die kurz vorher in England William Pater beliebt gemacht hatte — wird das Leben eines sächsischen Offiziers von der Wiege bis zum Grabe erzählt, nur allzu „sachlich". Wenn der Autor es nicht verschmäht, in der geschmacklosen Weise der Goncourts typographische Porträts von Schulanschlägen, Visitenkarten, Offizierslisten, Stadtplänen einzulegen, so werden wir durch diesen Mißbrauch des „Dokuments" nur um so mehr an Beckers „Charikles" und ähnliche Schulromane erinnert, die eine Anzahl typischer Erlebnisse zur Veranschaulichung altrömischen oder altgriechischen Lebens schematisch aneinanderreihen. Blaß bleiben die Figuren, ganz nur in einer Stellung gehalten. Stillos fällt in den nüchternen Erzählerton gelegentlich ein pathetischer Kapitelschluß: „Und es ward in ihm eine große, feierliche Stille"; die Schicksale aber wirken allzu sehr typisch, um über die Gleichmäßigkeit der Empfindung beim Leser fortzuhelfen. Doch diese Schulung an der Romanform war dennoch dem Novellisten zu gute gekommen — nun gelang ihm „Der Ceremonienmeister" (1898), ein schönes Buch, in dem das letzte Aufflackern von Liebe und Jugend in einem alternden Lebenskünstler zart und ergreifend geschildert wird. Prächtige, wenn auch gelegentlich wieder mit zu gleichmäßig wiederkehrenden Mitteln gezeichnete Figuren umgeben die beiden Hauptgestalten: den alten sächsischen Edelmann und die schöne Amerikanerin — ein Liebespaar, das an Herman Grimms „Unüberwindliche Mächte" erinnert und bei ähnlicher Feinheit der Zeichnung, bei gleich intensivem Interesse an Kunst und Litteratur und allem, was das Leben schmückt, in seiner ganzen Haltung doch nicht verkennen läßt, daß man inzwischen von Emerson und Goethe zu Maeterlinck und Maupassant, von Rafael und Michelangelo zu Uhde und Liebermann gekommen ist. — Ein dritter adeliger Dichter aus dieser Schule, Wilhelm v. Polenz (geb. 1861 in Ober-Cunewalde in Sachsen), verbindet ebenfalls den Einfluß der fran-

zösischen Novelle („Reinheit“ 1896) mit dem des socialen Romans, doch ist er stärker als Ompteda von Zola abhängig und rückt schon dadurch in die Nähe Kretzers. Seine ersten Romane („Der Pfarrer von Breitendorf“ 1893 „Der Büttnerbauer“ 1895) litten noch an jener pedantischen Regelmäßigkeit der Anlage, die die Tendenzromane zu kennzeichnen pflegt. Wie in „Aus guter Familie“ (ein grauenhaft unbrauchbarer, weil nicht zu citierender Titel; man citiere einmal: Ossip Schubin sagt in „Warum geht dieser Mißklang durch die Welt“ ..!) oder im „Meister Timpe“ sinkt im „Büttnerbauer“ der Held mit starrer Folgerichtigkeit von Stufe zu Stufe. Aber freilich in der Charakterzeichnung ist Polenz schon hier den beiden andern Autoren überlegen, und vor allem bewährt er hier schon die Begabung, den eigentümlichen Duft, die individuelle Atmosphäre der Bauernstube, der städtischen Handlung, des Hofes und der Meierei wiederzugeben. Die Scene am Schluß, in der die verzweifelnde Mutter mit dem Trunkenbold von Gatten um das letzte Eigentum der Kinder ringt, ist von einer Kraft und Größe, wie nur die gewaltigsten Ausbrüche der „bête humaine“ bei Zola; und hier ist sie am Ort, sie gehört zu dem energisch phrasenlosen Stil. Im „Grabenhäger“ (1897) nähert sich Polenz dem experimentellen Roman in Sudermanns Art: wie ein junger tüchtiger Gutsbesitzer sein verwahrlostes Gut wieder in die Höhe bringen kann, das ist das praktische Problem. Ohne Zweifel ist der Roman stark didaktisch, und besonders in den Reden des Pfarrers tritt Polenz' eigener, etwa als „christlich-social“ zu bezeichnender Standpunkt zu absichtlich hervor; aber in diesem aufrichtigen Glauben an die Ideale des niedern Volkes, an sein „tiefes heißes Verlangen nach geistiger Unabhängigkeit, nach besserem Erkennen und Verstehen, nach einer veredelten Lebensführung“, in diesem Vertrauen auf die Zukunft des Edelmanns, der wieder als erster in der Gemeinde durch Tüchtigkeit führend werde, liegt auch Poesie. Diese Überzeugung, daß der Junker auf sein angestammtes Gut gehöre, und diese realistische Schilderung von Not und Glanz des Landedelmanns sind aus einer Wurzel entsprossen: wie bei Omptedas Verherrlichung des Armeeadels hat auch hier derselbe lautere und praktische Patriotismus die einzelnen Dinge und die Gesamtlage angeschaut. Das giebt diesen realistischen Romanen eine ganz eigene Bedeutung. Polenz hat einmal Heinrich v. Kleist (1891) zum Helden eines Dramas gemacht; auch in ihm lebt etwas von jenem patriotischen Realismus,

der die Dinge nicht (wie es Wildenbruch thut) in idealistischer Umnebelung sieht, sondern mit dem sehnsüchtigen Scharfblick liebender Unzufriedenheit. — In Stoffwahl und Auffassung steht ihm Fedor v. Zobeltitz (geb. 1852: „Der gemordete Wald“ 1896) nahe.

Johannes zur Megede (geb. 1864) teilt mit Ompteda eine große Leichtigkeit in der Nachbildung des Jargons bestimmter Kreise; nur an dem „Berlinsch“ scheitert er, wie die meisten. Im übrigen haben seine Novellen („Kismet“ 1897) und Romane („Quitt“ 1898, „Von zarter Hand“ 1899) etwas Sudermannisches in der Energie ostpreußischer Charakterzeichnung, gehen aber in der Romanhaftigkeit lebenslanger Rachepläne und erbschleicherischer Giftmorde weit über das hinaus, was sich der neuere Roman sonst gestattet. Auch stören die zur Zeit und Unzeit eingelegten breiten Betrachtungen über die Gegenwart und die Zukunft, die Großstadt, den Adel mit ihrer pikanten Absichtlichkeit.

Ein vielversprechendes kräftiges Talent starb in Julius Petri (1868—1894) früh dahin. Mehr als sein Roman („Pater peccavi“ 1892) und seine Novellen („Rote Erde“, herausgegeben von Erich Schmidt 1895) zeugt freilich sein Drama („Bauernblut“, in derselben Sammlung) für die energische Kraft seines westfälischen Realismus. Die Reflexion ist in den Novellen noch zu stark, der Stil noch zu getragen; aber die Zeichnung des lokalen Hintergrundes und die Erfassung der so schwer zu ergreifenden Eigenart im Stammescharakter gehen über die Kunst anderer so jugendlicher Autoren hinaus.

Eine besondere Gattung des realistischen Romans ward bald der „Berliner Roman“. Männer der älteren Schule, wie Paul Lindau („Der Zug nach dem Westen“ 1886, „Arme Mädchen“ 1887, „Spitzen“ 1888) und Fritz Mauthner („Berlin W.“, in drei Romanen 1889—1890), rangen mit Jüngstdeutschen wie Bleibtreu, Holländer, Tovote um die Palme. Meist blieb doch der Realismus ein rein stofflicher; nur bei Fontane ward eine neue Stufe der Lebenswahrheit erreicht. Sudermann war schon über Kretzers Nennung der Straßen darin hinausgegangen, daß er einen Rock „bei Faßkessel und Müntmann, unter den Linden“ gemacht sein ließ; dies unschuldige (aus Paris importierte) Vergnügen der Nennung wirklicher Firmen grenzte schon ein bißchen an die Halbkunst des Panoramas, in der Wirklichkeit und Illusion grob aneinandergesetzt werden. Nun übertrieb man diese Manier, porträtierte mit ängstlicher Kunst

eine bestimmte Kneipe und ihre Schenkmamsells, und kam doch über romanhafte Abenteuererfindung nicht hinaus; ja die Jüngsten gerieten mit ihren genial zerrissenen Helden, dämonischen Weibern und über Kunst und Politik diskutierenden Litteratengesellschaften wieder in die Manier des Jungen Deutschland. Der harmlose Unterhaltungsroman, der sich einfach als Fortsetzung der alten Tradition gab, gewann dagegen unzweifelhaft durch ein sorgfältigeres Studium von Lokalkolorit und Großstadt-Psychologie; so bei Julius Rodenberg („Klostermanns Grundstück" 1891), oder Hans v. Zobeltitz (geb. 1853), der mit seinen Standesgenossen Wolzogen und Ompteda (weniger dem schwereren Polenz) die flotte Erzählerkunst („Die Generalsgöhre" 1897, „Talmi" 1898, „Lichterfelderstraße 1a" 1899) teilt; das Kasino und der Klub sind, wie man in England längst weiß, durchaus nicht die schlechteste Vorschule für die Technik des Erzählens.

Der Roman als Kunstgattung rückte, wie man sieht, im ganzen doch nur sehr leise und langsam fort. Seine Erneuerung sollte er von keinem der neuen Parteimänner finden, sondern von einem alten Praktiker: Theodor Fontane. Die Realisten zogen oft den alten Gliederpuppen nur statt der samtenen Künstlerjacke oder des Fracks schmutzige Lumpen an; aber in den steifen Bewegungen des „mannequin" änderte sich dadurch nichts. Am meisten entwickelte sich noch die Sprache; der flüssige Dialog Wolzogens oder Omptedas hatte mit den harten Perioden Kretzers nicht viel mehr gemein als eine moderne Jagdflinte mit einem alten Steinschloßgewehr. Aber etwa Polenz blieb doch immer ein wenig im Bann des alten Romandeutsch. Für den Roman reichte im ganzen die Kraft der neuen Schule noch nicht aus. In ihrer kurzatmigen Hast, in ihrer nervösen Detailbeobachtung erschöpfen die Verfasser sich leicht, und der Roman wird dann nur eine auf Stangen gesteckte lange Novelle. Dafür aber blüht in dieser Zeit nicht nur die eigentliche Novelle neu auf, sondern eine ihr verwandte Gattung entsteht fast neu: die, die man in England bezeichnend nach dem Umfang als „short story" bezeichnet. Die kurze Erzählung, die man auf einem Sitz genießen kann, lenkte zuerst wieder die Aufmerksamkeit der Autoren auf das ganz vernachlässigte Moment der Länge; der Umfang einer Geschichte ist aber so wenig gleichgültig wie der Maßstab eines Gemäldes. Gewisse Maße sind für bestimmte, andere für alle Gegenstände ausgeschlossen — aus psychologischen Gründen sowohl,

weil das Publikum so viel von diesem Stoff nicht verträgt, wie aus rein ästhetischen. Wer ertrüge Goethes „Geschwister“ als fünfaktiges Drama? — Nun hatte die Tendenz auf Verkürzung sich längst geltend gemacht. Gutzkow rief dem Standbild der Dioskuren in Weimar zu, neunbändige Romane hätten sie doch nicht geschrieben; mit nicht minderem Stolz pochten die „modernen Dichtercharaktere“ gerade darauf, daß sie keine dreibändigen Romane schrieben wie Heyse. Ganz gewiß hatte an dem Einschrumpfen der Romane der intensivere Anteil, den die Verfasser nahmen und vom Leser voraussetzten, seinen Hauptanteil. Sie fühlten es, man könne nicht 1000 Seiten lang in der Anspannung bleiben, die sie verlangten. Es war daher ganz begreiflich, daß der Wunsch nach Konzentration immer weiter ging. Immer intensiver sollte der Stoff durchgearbeitet, immer intensiver deshalb auch die Wirkung sein. So kam man vom „Drama“ zu den einzelnen „Scenen“; so kam man zu der kondensierten Lyrik Stefan Georges und der konzentrierten Halblyrik Peter Altenbergs; so kam man in der Epik zu der „short story“.

Der unerreichte Meister dieser Gattung ist Guy de Maupassant (1850—1893). Scharfe Beobachtungsgabe — auch er war leidenschaftlicher Jäger — unerschöpfliche Phantasie, eine großartige Menschenverachtung, dazu eine aus seiner Individualität hervorquellende eigenartige Auffassung von der Psychologie der Dinge machten ihn dazu fähig; Flauberts strenge Schule, unermüdlicher Fleiß, und die Vorarbeit der französischen Tradition vollendeten ihn. Seine Romane sind zum Teil wertvolle Zeitbilder — besonders „Bel Ami“, diese blutige Satire auf die allmächtige Presse Frankreichs. Aber um Kunstwerke vom ersten Rang zu sein, sind sie zu gedehnt, arbeiten sie zu stark mit konventionellen Mitteln. Aber seine sogenannten Novellen sind großenteils Meisterwerke vom ersten Rang. Der kurze, schlagende Vortrag des altfranzösischen Schwanks und die feine lyrische Stimmung der modernen Novelle werden mit unerhörter Kunst in eins gebildet. Die Sprache folgt mit einer gewissen Freudigkeit den leisesten Absichten des Autors. Jeder Charakter steht vor uns sofort klar und deutlich, und dennoch läßt die Ironie der Schicksalsverkettungen uns mit jedem Dinge erleben, die ebenso überraschend wie unvermeidlich sind.

Mit diesen zu einer ganz neuen Kunstgattung herausgebildeten Geschichten hat der geniale Lothringer aus der Normandie (wie

Ibsen ein Däne aus Norwegen ist) der neuen realistischen Kunst und vor allem der Verjüngung der Erzählungstechnik einen fast so großen Dienst geleistet, wie der Autor von „Volksfeind“ und „Wildente“ der Auffrischung des Dramas. **Bret Harte**, der originelle Amerikaner (geb. 1839 in Albany), hatte ihm vorgearbeitet; aber er konnte die fein berechnende Kunst Maupassants nicht geben. Und vor allem that unserer schleppenden oder überhasteten Erzählung dies Beispiel not, wie man im kleinsten Punkt die größte Kraft sammeln könne. Wir nannten schon eine ganze Reihe deutscher Schüler Maupassants. Der originellste ist noch übrig.

Otto Erich Hartleben (geb. 3. Juni 1864 in Klausthal) hat sich etwas eitel neben Maupassant gestellt, indem er seiner Gedichtssammlung denselben gesucht-einfachen Titel gab wie jener: „Meine Verse“ (1895). Aber er ist dem Vorbild wirklich innerlich verwandt. Wie Maupassant hat er sich durch eine anfänglich gekünstelte, allmählich ihm anwachsende Verachtung des Menschen und speciell des „Bourgeois“ gegen eine zu leicht gereizte Sentimentalität wappnen müssen. Wie Maupassant beschränkte er seine Liebe zu der realen Welt nicht auf das Platonische und erfuhr die Reaktion einer gewissen Weltverdrossenheit, die auch wohl als Weltschmerz auftritt. Wie Maupassant kennt er die Frau wesentlich nur von der animalischen Seite, behandelt sie dementsprechend gern ironisch und kann sie nicht entbehren.

Hartleben, den wir, wie Sudermann und Wolzogen, auch bei dem neuen Drama treffen werden — berühren sich doch Novelle und Drama so gern — hat seine dramatische Laufbahn charakteristisch genug mit einer, nicht eben allzu witzigen, Parodie des von ihm doch hoch verehrten Ibsen begonnen. Parodie als Notwehr gegen übermächtige Einflüsse — das ist das Hauptrezept seiner Kunst geblieben. Als Lyriker ist er nicht sehr originell, aber äußerst sicher und gewandt in der Form, so daß er sich (wie in der „Rückkehr zur Natur“) das Gewagteste an elegant vorgetragenem Cynismus gestalten darf. Die ruhige und ernste Form der biblischen Geschichte vom levitischen Mann steht ihm so gut zu Gebote, wie die heiße, sinnliche Leidenschaft der Sappho; — ein Mann also, der sich allzuleicht allen Eindrücken und Stilen leiht. Da setzt er die Selbstironie als Stempel der Eigenart darauf, indem er höchst bewegte Liebesgedichte „Prosa der Liebe“ überschreibt und den Ton der Römischen Elegien auf diese Weise mit dem realistischen Inhalt in

Gegensatz zu bringen sucht. Denn Hartleben ist der eifrigste Goetheverehrer der jungen Schule, wenn er sich auch einen stark persönlichen Goethe zurecht gemacht hat; sein „Goethe-Brevier" (1894) ist trotz der überflüssig polternden Einleitung und dem unbegreiflich plötzlichen Schluß ein Zeugnis echter Vertrautheit mit dem Meister. In gemütlich leise antastender Ironie Geschichten vorzutragen, die zwischen verhaltener Sentimentalität und offenem Cynismus schwanken, ist seine Specialität. So hat er ein kleines Studienköpfchen aus der „Vie de Bohème" meisterhaft skizziert („Die Geschichte vom abgerissenen Knopf" 1892); so eine ältere, schon von Willibald Alexis in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" benutzte Anekdote erneut, wie die mittelalterlichen Schwankerzähler alte Scherzerzählungen aufzufrischen pflegten („Vom gastfreien Pastor" 1895). Um die Virtuosität dieser in jeder Zeile kunstvoll berechneten Erzählertechnik ganz auszukosten, erfand er sich noch das Kunstmittel, durch knappe Seitenüberschriften jedesmal das Ironische noch ironisch zu glossieren: „Mit mir ist Adolf böse", „Sie heißt Else", „Wie meinen Sie das?" — Leider wußte Hartleben so wenig wie die meisten Virtuosen Maß zu halten. Die Sammlung „Der römische Maler" (1898) wirkt wie eine schwache Nachahmung der beiden Musterschwänke; und daß er die Seitenüberschriften auch in seine Dramen übertrug, beweist, daß er, wie so viele Künstler der äußeren Form, für die innere Form wenig Sinn hat. So hat er auch in seiner Auswahl aus „Angelus Silesius" (1896) die tiefsinnigen Zweizeiler des schlesischen Mystikers barbarisch in vierzeilige Strophen zerrissen. Aber daß er den Pantheisten liebt, ist doch wieder für den heimlichen Ernst des Humoristen bezeichnend.

Ein kleinerer Doppelgänger Hartlebens ist Otto Julius Bierbaum (geb. 1865 in Grünberg in Schlesien). Seine „Studentenbeichten" (1893) sind von Hartlebens „Studententagebuch" beeinflußt; sein humoristischer Roman „Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer" (1895) sucht die ironisierenden Seitenkrönungen Hartlebens durch ähnliche Kapitelüberschriften zu ersetzen, die freilich eine ältere Tradition haben und kurz vorher (1890) auch in Hans Hoffmanns „Eisernem Rittmeister" angewandt waren. Doch ist Bierbaum im Grunde eine harmlosere Natur als Hartleben, bei dem doch nicht selten ein Strudel an der Oberfläche eine verborgene Untiefe verrät. Während Hartleben zur Selbstironie neigt, ist der Schlesier von sich ganz

naiv überzeugt und satirisch nur gegen andere Richtungen, übrigens nicht ohne Witz und treffende parodistische Züge („Kaktus“ 1898). Sein tragikomischer Roman „Stilpe“ (1897), ohne Zweifel seine bedeutendste Leistung, wächst über den parodistischen „Schlüsselroman“ in Wolzogens Manier mit seinen Porträts von Harden, Przybyszewski und anderen neueren Litteraten, vor allem mit seiner geistreichen Veranschaulichung der Atmosphäre modernen Litteratenlebens weit hinaus. Die Epoche, in der die Jugend nur mit einem gewissen verachtungsvollen Ton „Ach Schiller!“ sagte und dagegen den Kultus für R. M. Lenz und für Murger und das litterarische Zigeunerleben pflegte, ist nicht minder anschaulich dargestellt als die Zeit der massenhaften Journalgründungen und rettenden Theaterpläne; und nach allem Wirrwar der Tragödie und Komödie solches gerngroßen Litteratenlebens wirkt der grimassierende Tod des unheilbar Ehrgeizigen, der zum Possenreißer eines Tingeltangels herabgesunken ist, als eine ästhetisch wohlthuende Lösung. Man erkennt überall den sorgfältigen Beobachter des Kunstlebens, als der Bierbaum auch in einer Reihe von Schriften über Böcklin, Liliencron, Uhde, Stuck hervorgetreten ist. Seine entschiedene von einem herzlichen Wohlwollen für alle wirklichen und vermeintlichen Talente erfüllte Parteinahme für die neue Richtung bildet wieder zu Hartlebens skeptischer Haltung einen Gegensatz, während seine Nachahmung altertümlicher Art („Nemt Frowe disen Kranz“ 1894, „Lobetanz“ 1895) an Hartlebens Rückkehr zu Goethe und zu Angelus Silesius erinnert. Doch erreicht er in dem naiv-märchenhaften Musikspiel „Gugeline“ (1899) liebenswürdig volkstümliche Wirkungen, die Hartlebens schärferer Ton nicht aufkommen ließe. Aber Bierbaum bleibt doch wesentlich der beschauliche Liebhaber, Hartleben der Künstler. Bierbaums zahlreiche Gedichte und Briefe und Aufsätze — neben der Leitung des „Modernen Musenalmanachs“ (1891, 1894) hat er noch zwei Jahre lang einen dicken, buntscheckigen Kalender, den „Bunten Vogel“ (1896, 1898) allein vollgeschrieben — sind in der Form so zerfließend wie die Hartlebens streng; und er thut sich auf die Leichtigkeit dieser mäßigen Improvisationen noch viel zu gute. Die Rückwendung von der knappen Erzählung Hartlebens zu dem lockeren humoristischen Roman in Jean Pauls Manier war gerade kein Fortschritt. Man ist auf dem epischen Gebiet mit allem Realismus eben doch immer noch wesentlich dem „dunkeln Drange“ überlassen geblieben.

Fast zu bewußt dagegen schritt man zur Reform des Dramas. Die Theoretiker hatten hier entschieden die Führung. Otto Brahm und Paul Schlenther sind wieder an erster Stelle zu nennen. Sie nahmen die Parole auf, die vor fast einem halben Jahrhundert Hermann Hettner ausgegeben hatte: Erneuerung des deutschen Dramas durch Emanzipation von der alten Tradition und durch Anschluß an volkstümliche Art. Sie kämpften unermüdlich für Ibsen, der bewußt Hettners Schüler war, und für Anzengruber, der unbewußt dessen Forderungen erfüllte. Aber auch die großen Nachklassiker Kleist und Grillparzer, die großen suchenden, Theorie und Praxis vereinigenden Vorläufer der neuen Kunst, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, hoben sie auf ihren Schild, und von ausländischen Meistern die beiden großen Psychologen und Techniker, Shakespeare und Molière. Diese Liste beweist schon, daß sie thatsächlich weitherziger waren als ihr Programm. Sie waren überzeugt von der inneren Gleichartigkeit aller echten Kunst und ebenso sehr von der jeweiligen äußeren Bedingtheit ihrer Formen. Scherers Schüler wandten sie deshalb eine Art von „gegenseitiger Erhellung" auf alte und neue Kunst an, forderten, daß das Ewig-Moderne bei Goethe und Schiller durch realistische Darstellung herausgehoben würde und daß das Große in neuer Kunst durch kritische Erläuterungen in seiner Verwandtschaft mit alter Art klargelegt würde. Überall verlangten sie ein offenes Auge für die Wirklichkeit, einen einheitlichen Stil, eine stolze Verachtung hergebrachter Effekte.

Im wesentlichen stellten sie sich auf den Boden des Illusionismus: sie verlangten, der Künstler solle so schaffen, daß sein Werk auf den Beschauer wie ein Stück realen Lebens wirke. Was diese Illusion stören könnte, befehdeten sie: dramaturgische Eigenheiten wie den Monolog denn man setze nicht so viel auseinander, wenn man allein sei, bühnentechnische wie den Zwischenvorhang. Dem Vers auf der Bühne standen sie bei aller Verehrung für Goethe und Grillparzer und Kleist — Schiller wurden sie nicht gerecht — mißtrauisch gegenüber und ließen ihn wenigstens vom Schauspieler gern seiner prangenden Privilegien entkleiden.

Ob dieser Standpunkt des Dramas als gewollter Illusion berechtigt oder gar der einzig berechtigte ist, darüber läßt sich streiten. Mir persönlich scheint Goethes Auffassung und die der Alten, daß ein Kunstwerk sich als Kunstwerk geben soll, nicht nur ästhetisch fruchtbarer, sondern auch im besten Sinne realistischer. Aber in

jener Zeit der konventionellen Theaterwelt mit ihren rein willkürlichen Gesetzen konnte die Forderung, daß das Leben auf der Bühne mit dem außerhalb des Theaters übereinstimmen solle, gar nicht energisch genug erhoben werden; eine doktrinäre Übertreibung konnte nichts schaden. Hätte Lessing die Bedeutung der französischen Bühne richtig erkannt, so hätte er als Kämpfer gegen ihre schädlichen Einflüsse schwerlich so viel geleistet.

Mit diesen Tendenzen in den Kreisen der jungen Kritik begegneten sich nun die der jungen Litteratur, vor allem jenes noch unklar aber leidenschaftlich begehrenden Friedrichshagener Kreises. Die Brüder Hart, Theoretiker und Dichter zugleich, gewannen schon dadurch eine führende Stellung. Auch in diesen Kreisen herrschte die lebhafteste Opposition gegen die alte konventionelle Schablone, das heftigste Bedürfnis nach einer neuen, vom Wirklichkeitssinne der Zeit erfüllten Kunst. Von hier gingen drei Bahnbrecher des neuen deutschen Dramas aus: Holz, Schlaf und Hauptmann; und mit der 1889 begründeten „Freien Bühne“ (und der ebenso betitelten Zeitschrift) machten Brahm und Schlenther die Träume der jungen Revolutionäre zur Wirklichkeit. Seitdem gab es ein naturalistisches Drama.

Holz und Schlaf sind uns fast ein mythisches Zwillingspaar geworden, wie die Brüder Goncourt, oder wie Erckmann und Châtrian, die sich auch später miteinander überwarfen. In Wirklichkeit sind es zwei recht verschiedene Naturen, die hier zusammenkamen; nur der Ehrgeiz, etwas Neues schaffen zu wollen, und die rücksichtslose Bravour des Auftretens war bei beiden gleich. Aber das waren allgemein jüngstdeutsche Eigenschaften.

Arno Holz (geb. 26. April 1863 in Rastenburg in Ostpreußen) begann als Schüler Geibels. Noch nach seiner Loslösung von der alten Tradition zeigen seine Rhythmen und die tönenden Worte etwa von den Gärten des Okeanos („Buch der Zeit“ 1885) den Einfluß des Sängers, den er so begeistert gepriesen hatte:

Und jetzt in einer Zeit der Gärung,
Der schon das Blut zu Eis gerinnt,
Weil sie in eitler Selbstverklärung
Den Turmbau Babels neu beginnt;
Wer schickt sie aus, die Friedenstaube,
Wer bricht das Brot und trinkt den Wein?
Du bist es, du, du und dein Glaube,
Dein Glaube an ein Gottessein

Als er das „Gedenkbuch“ (1884) herausgab, sollte es „den Beweis liefern, daß auch in unserer Zeit trotz Pessimismus und Materialismus das Menschenherz mehr als ein bloßer Muskel geblieben ist, und daß vor allem auch unsere Generation jener Tugend keineswegs ermangelt, deren Fehlen ihr so oft zum Vorwurf gemacht wird, nämlich der Pietät“. Es war jedenfalls gut, den Beweis vorweg zu liefern; denn aus Holzens späterem Auftreten hätte man das Vorhandensein von Pietät schwer erweisen können! In den „Modernen Dichtercharakteren“ ist er bereits — theoretisch — der radikalste Vertreter der „Moderne“; seine Gedichte zeichnen sich im übrigen vor denen seiner Mitstrebenden durch keinerlei originelle Eigenart, wie sie etwa der später zur Politik umschwenkende Gradnauer und Henckell zeigen, aus. Man versprach sehr viel; aber zwischen Geschrei und Wolle bestand vorerst noch kein richtiges Verhältnis. Inzwischen suchte Holz eifrig und tapfer durch Lesen, Nachdenken, Diskutieren zu neuer Kunst zu gelangen.

Er setzte sich mit Zolas Theorie so energisch auseinander wie mit Goethes Praxis und wußte in dem Aufsatz „Zola als Theoretiker“ (1887, erschienen 1890) das Dogmatische des Franzosen zutreffend von dem Kritischen zu scheiden. Im Gegensatz zu Taine und Zola kam er zu der Überzeugung, das Wesen der Kunst bestehe in der exakten Reproduktion der Natur. Das war längst schon die Meinung der skandinavischen Naturalisten, vor allen — damals — die ihres radikalsten Führers, Arne Garborg (geb. 1851). Dieser norwegische Bauernstudent, der sich selbst aus der Nachahmung Oehlenschlägers und der Romantik erst hatte herausarbeiten müssen, ging rein impressionistisch vor. Er analysierte jeden Gesamteindruck in eine Reihe Einzeleindrücke und setzte diese dann wie Farbenflecke lose nebeneinander, um so dieselbe Wirkung wieder hervorzubringen, die diese Impressionen in der Natur hervorgerufen hatten. Er vermied strengstens jede Auswahl: alles sollte mitwirken, das Schmutzigste und Peinlichste so gut wie das Erfreuliche. Als Schlußwirkung war immer ein agitatorischer Effekt beabsichtigt, wodurch denn schließlich doch die radikal-naturalistische Doktrin ihre Einschränkungen erlitt. Garborg war aber außerdem ein Naturkind von frischer Empfänglichkeit für Naturstimmungen und wohl imstande, rein gegenständliche Eindrücke durch sympathisches Einfühlen in eine poetische Sphäre zu heben. Das Menschliche dagegen blieb bei ihm immer roh, animalisch selbst im Idealismus.

In jener Naturempfindung aber besaß Garborg ein Element, das auf Johannes Schlaf (geb. 21. Juni 1862 in Querfurt) stark wirken mußte. Schlaf war von allem Anfang an eine Individualität auch im litterarischen Sinne, Holz nur eine Persönlichkeit von wirksamer Energie des Auftretens. Schlaf ist eine lyrische Natur. Von seinen dichterischen Jugendversuchen sagt er in dem für ihn bezeichnendsten Buch („In Dingsda“ 1892) selbst: „Da mußte ich so denken, wie alles Spätere, so sachlich es sich auch gebärdete, im Grunde hier seine tiefen stillen Wurzeln hatte. Alles, mögen sie's benamsen wie sie wollen, ist im Grunde doch ein Gedicht, Lyrik.“ Wenn wir unter Lyrik die künstlerisch durchgebildete Wiedergabe eines „Zustandes“ verstehen, wie Goethe, so werden wir in der That den engen Zusammenhang zwischen Schlafs impressionistischer Lyrik und seiner naturalistischen Dramatik nicht verkennen können.

Schlaf ist wirklich, was der rasche Anempfinder Holz nur sein möchte: ein moderner Mensch. Ihn erfüllt die große Sehnsucht, die große Hoffnung unserer Zeit: der lebendige Gedanke an eine „schöne freudige Welt der Zukunft, ein neues, starkes, adliges und selbstsicheres Geschlecht, das sich verwandt fühlt über die Erde hin, so weit Menschen leben . .“, die Vorstellung einer kommenden Zeit voll neuer „Thaten, Erkenntnisse, Empfindungen“. Und diese Hoffnung wurzelt bei ihm, wie bei Nietzsche, nicht in kahlen Erwägungen über intellektuelle Fortschritte der Menschheit, sondern in dem poetischen, weil ihn ganz erfüllenden Gefühl von der Pracht des Lebens und den unendlichen Keimkräften der Wirklichkeit. „Immer wieder brach ein vertrauendes, erschauerndes Erstaunen vor der Welt bei ihm durch, der großen herrlichen Welt, die man nie auskennt, nie!“ Und so kam er allmählich zu der besten Formulierung, die der Realismus seit Georg Büchner gefunden hat:

> Etwas Ganzes, Rundes herausschaffen aus einem gesunden, kräftigen Empfinden, aus einer umfassenden, sicheren Stimmung herausgestalten, die einen trägt und treibt vom Beginn bis zum Ende. Die Welt wiederzugeben, wie sie Empfindung und treibendes, quellendes Leben in einem geworden, ohne zu deuteln und zu urteilen, zu verdammen und zu preisen. Kein kluges, kaltes Beobachten: mit seinem Empfinden aufgehen im Leben, es selbst werden. Farbe sein, Ton, Licht, eigener und fremder Schmerz, eigene und fremde Lust, jede Leidenschaft, wie sie in schlichter, natürlicher Kraft sich äußert. Ganz selbst und doch seiner selbst entledigt sein; das ist das Pathos, mit dem einen die Welt erschüttert und sänftigt wie mit einem religiösen Schauer.

Es ist die reifste Formulierung, zu der die junge Schule gekommen ist. Der Dichter will auf den Hörer wirken, wie die Natur auf ihn; nur reiner, abgerundeter will er die Stimmung wiedergeben. Er will, um dies zu erreichen, ein Stück Natur werden, mit seiner Eigenart aufgehen in das Leben.

Revolutionär ist an dieser Formel nur das unbedingte Aufgeben jeder Stoffwahl. Wir sollen nicht wählen, urteilen, preisen und verdammen; wir sollen mitleben. Thatsächlich ist Schlaf zu sehr Dichter, um dieser falschen Gleichmacherei zu gehorchen. Er schildert („In Dingsda") ein Dorf im Mondlicht: „So ärmlich, niedrig, gemein alles, wenn es der Tag ins Helle bringt. Die staubigen Wege, die rissigen, wetterverwaschenen Lehmmauern der Kathen und Ställe; die Menschen: häßlich, schmutzig in ihrem groben Alltagskleid, niedergedrückt von der Last ihrer Arbeit; die hundert Laute emsigen Lebens, aufdringlich, wirr, verwirrend alles in seiner dürftigen Enge. Und nun weitet sich's in großen, ruhigen Linien so wunderlich in die atmende Nacht hinein . . ." Man sieht: auch er wählt, urteilt. Denn er ist Dichter.

Aber zu dieser Reife war er noch nicht gelangt, als er in einer kleinen „Bude", die „luftig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandschaft hing", bis an die Nase in große rote Wolldecken eingemummelt eine Stunde von Berlin Arno Holz am Schreibtisch gegenüber saß. Holz war auf dem merkwürdigsten Wege, durch barocke Vermischung von Spekulation und kindlicher Empirie, zu *seiner* Formel gekommen. Von der Schiefertafel, auf die ein Junge einen „Suldat" gezeichnet, las er sie ab: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie (!) nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Eine Erklärung, deren schauderhafter Stil mit ihrer Richtigkeit oder Brauchbarkeit auf gleicher Höhe steht. Denn es hat eben zahllose Epochen gegeben, in denen die Kunst nichts angelegentlicher anstrebte, als von der Natur verschieden zu sein. Die umgekehrte Behauptung, wie sie viele philosophische Ästhetiker aufstellen, daß nämlich die Natur beständig die Tendenz habe, Kunst zu werden, ist zwar auch einseitig, aber doch tausendmal tiefer, wahrer, brauchbarer als die zerbrechliche „neue Tafel", die uns Arno Holz gegeben hat.

Aber er war in seinem flinken Gesetzgebungsvermögen und der durch individuelles Empfinden nicht beirrten doktrinären Kritik

stärker als der weiche Lyriker Schlaf. Der stramme kleine Ostpreuße mit dem Schnurrbart und dem Pincenez war der rechte Vertreter der „schneidigen Litteraturleutnants", wie sie jetzt aufkamen. Hochfahrend in etwas „schnodderigem" Ton von den Nichtlitteraten zu sprechen wie der frisch ausgekrochene Leutnant vom „Civil" und von den Litterarhistorikern insbesondere mit der unsäglichen Verachtung, die der legendarische Husarenoffizier etwa für einen „Geigenfritzen" wie Joachim hat; Kenntnisse, die einem mangeln, schleunigst als standeswidrige Bepackung erklären; vor allem sich ganz naiv als den Mittelpunkt des Universums und der allgemeinen Betrachtung ansehen — das ist Holz und Bleibtreu so gut eigentümlich wie den Prudelwitz und Strudelwitz des „Kladderadatsch". Die Abkehr von der „Bildungslitteratur" artete zuletzt in ein viel schlimmeres Kunstknotentum aus, das dem Banausentum anderer Berufszweige nichts nachgiebt.

Aber dieser Ton des Fertigen imponiert dem Suchenden immer. Hauptmann sowohl als Schlaf gerieten unter Holzens Einfluß. So entstanden mehrere Werke, in denen Holz und Schlaf als Einheit auftraten: die naturalistischen Skizzen „Papa Hamlet" (1889), das naturalistische Drama „Die Familie Selicke" (1890), die Sammlung „Neue Geleise" (1892). Später sind sie über die Frage, wer eigentlich die neue Kunst geschaffen habe, in Uneinigkeit geraten. Wir geben beiden ihren Anteil; Schöpfer aber sind beide nicht gewesen.

„Papa Hamlet" erschien als Übersetzung aus dem Norwegischen, und der fingierte Lebenslauf des angeblichen „Bjarne P. Holmsen" ward vorausgeschickt. Unzweifelhaft hat dieser Einfall der Wirkung des Buches Vorschub geleistet; auf die nordische junge Litteratur war man schon aufmerksam geworden, auf die einheimische noch nicht. Holz hatte sich in Garborg übersetzt, wie er sich früher in Geibel und Heine übersetzt hatte; seine Kunst hatte allemal die Tendenz, die Natur eines anderen nach Maßgabe der jedweiligen Reproduktionsbedingungen wiederzugeben. Und Schlaf hatte sein Einfühlen in Stimmungen beigesteuert, um eine ausgekältete Armenstube oder einen staubbedeckten Tisch auf uns wie wirklich vorhandene Objekte wirken zu lassen. So entstand ein Buch, dessen ganze Bedeutung in dem trotzigen Eigensinn der naturalistischen Haltung lag; im übrigen erhob sich weder die Beobachtung des Thatsächlichen noch die Erzielung von Stimmungseffekten über das, was tausend

Bücher mit alten Mitteln erreicht hatten. Aber jene programmatische Absichtlichkeit genügte, um einen wilden Federkampf hervorzurufen. Die Verfasser ließen später einen Haufen von Kritiken in buntem Gemisch abdrucken; da sah man denn, daß Kritik und Publikum wirklich noch ebenso unreif waren wie die Autoren.

Noch größeres Entsetzen in weiten Kreisen und noch größeren Jubel in engerem Bezirk rief „Die Familie Selicke" (1890) hervor. Auf allen Seiten war man darüber einig, hier sei ein Stück, das von dem bisher Üblichen vollkommen abweiche. Theodor Fontane selbst, der Skeptiker, erklärte, hier habe man eigentlichstes Neuland: „hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu". Weder „Vor Sonnenaufgang" noch Tolstois „Macht der Finsternis" seien, auf ihre Kunstart, Richtung und Technik hin angesehen, neue Stücke; die „Familie Selicke" aber sei eins . . Und der pseudonyme „Avonianus", der in einer „Dramatischen Handwerkslehre" (1895) zeigen wollte, „wie es gemacht wird", entsetzte sich unbändig über die „bis zur Frechheit rücksichtslose Verleugnung aller technischen Regeln". Und gerade dies, worüber alle Welt mit einem so originellen „Einzelnen" einig war, kann ich am wenigsten zugeben.

Schwerlich ist es jemals Doktrinären gelungen, wirklich Neues zu schaffen. Das vollbringt der Genius in seinem unbewußten Drange; aus der Theorie werden keine lebensfähigen Kinder geboren. Wenn Gelehrte eine neue Sprache erfinden wollen, wird es nur eine kleinliche Umgestaltung bestehender Sprachen; wenn Ästhetiker eine neue Kunstform ausgrübeln, wird es eine Mißgeburt von alten Eltern. Die Brüder Goncourt behaupteten, für ihren „roman à documents" eine ganz neue Technik erfunden zu haben; ich konnte nachweisen, daß sie lediglich die Technik des uralten historischen Romans auf moderne Stoffe übertragen haben. Von da stammen die eingeflochtenen „Belege" aus der Wirklichkeit so gut wie die ganze Art, wie eine typische Figur in typische Erlebnisse hineingesteuert wird. Fast ganz so steht es mit dem naturalistischen Drama von Holz und Schlaf. Die Verfasser haben ganz einfach die alte Technik des Lokalstücks für einen tragischen Stoff benutzt. „Es war", sagt Arno Holz in seinem Vaterstolz, „als wenn man aus dem Fenster in die Wirklichkeit blickte." Wir geben die täuschende Wiedergabe der Realität zu, finden sie aber bei Goldoni, bei Niebergall, selbst in den besseren Stücken von Malß genau so täuschend. Daß statt der komischen Scenen tief traurige vorgeführt

werden, ändert doch nichts am Wesen der dramatischen Behandlung. Obendrein sind es Effekte von billigster Art: ein Kind stirbt am Weihnachtsfest, ein altes Motiv schon der Kinderbücher, die so gern Kinderschmerz und allgemeine Freude kontrastieren (Sudermann in „Es war“ hat sich den Effekt auch nicht entgehen lassen); hoffnungslose Liebe zweier Armen . . Die Hauptperson, der Buchhalter Selicke, ist vortrefflich gezeichnet, aber Niebergalls „Datterich“ giebt ihm an Rundheit und Lebenswahrheit nichts nach. Ja selbst der Versuch, diese Tradition an ernsteren Stoffen zu erproben, war nicht ganz neu; so hatte der hochbegabte aber frivole Julius v. Voß (1768—1832) in seiner „Liebe im Zuchthause“ (1807), die an Naturalismus wahrlich nichts zu wünschen übrig ließ, die Manier des Volksstückes in den Dienst der socialen Agitation und der Zeitkritik gestellt.

Insofern hatte Holz also nicht unrecht, wenn er die Behauptung, das Stück sei eine Nachahmung ausländischer Muster, energisch ablehnte; daß es „das deutscheste Stück“ sei, „das unsere Litteratur überhaupt besitzt“, war freilich wieder eine leutnantsmäßige Hyperbel. Das Drama ruht auf deutscher Tradition; aber die Anregung, die Tragik auch einmal in diesem Stil zu behandeln, kam doch von den großen Realisten des Auslandes, von Zola, von Garborg. Und ferner: nimmt unsere Auffassung etwas von der „Originalität“ der That, so mindert sich deren Bedeutung kaum. Denn es war eben eine That, daß endlich geschah, was Hettner vor fünfzig Jahren gefordert, was Anzengruber vor zwanzig Jahren schüchtern und noch unsicher begonnen hatte: daß man endlich wieder für das „ernste Drama“ auf die nationale Tradition, auf die einheimische Technik zurückgriff. Ihre lockeren Formen gestatteten dem Inhalt ein volleres Ausleben, wie es das intensivere Empfinden der Zeit forderte; freilich leicht auch mehr, als dramatische Form zuließ.

Was an der Neuerung bedeutend war, ward doch erst in Gerhart Hauptmanns Werken sichtbar. Er steht lange ganz unter dem Bann der beiden „konsequentesten Realisten“, denen er auch sein erstes Drama gewidmet hat. Der Zusammenhang der neuen Richtung mit dem alten Lokalstück ward bei ihm noch deutlicher als in den Stücken von Holz und Schlaf sichtbar; vor allem an dem „Collegen Crampton“, der sich mit seiner feinen Ausarbeitung der Hauptfigur und seiner Vernachlässigung der Nebengestalten und der „Handlung“ völlig in die Tradition der alten Säufer- und

Bummler-Komödien von „Maître Pathelin“ (um 1450) bis zu Niebergalls „Datterich“ stellt. Aber er hatte unendlich viel Neues hinzuzubringen; bei ihm erst wurde aus der Kombination zweier alter Kunstformen — des komischen Lokalstückes und der „gebildeten“ Tragödie — ein wirklich neues Drama.

Die litterarischen Brüder Holz und Schlaf gingen nach dem Gipfelpunkt ihrer gemeinsamen Arbeit bald verschiedene Wege. Nur eine mißglückte Nachahmung Wilhelm Busch's („Der geschundene Pegasus“ 1892) ist noch ihr gemeinsames Werk. Johannes Schlaf vertiefte seine realistische Dramaturgie zu dem packenden Seelengemälde „Meister Oelze“ (1892), in dem er einen Übermenschen der unteren Stände in tödlichem Ringen um das Geheimnis seines Lebens vorführt, wie er trotz allen Bedrängungen durch Schmeichelei und Bedrohung siegreich bleibt. Dann, als unter dem Eindruck Liliencrons und der späten Nachwirkung des Amerikaners Whitman eine neue impressionistische Lyrik sich ihre Formen schuf, fand sie den mitfühlenden Naturbewunderer längst gerüstet, der „in Dingsda“ einem beliebigen armen Eckchen Welt intime Reize abgewonnen hatte; sein „Frühling“ (1896), von Dehmel überschwenglich gefeiert, bedeutet wohl den Gipfel dieser an sich extremen Richtung. Im Drama dagegen konnte er, der immer nur Zustände wiedergiebt, sich nicht auf der Höhe behaupten, als man wieder strenger auf Handlung und Verknüpfung sah: „Gertrud“ (1898) wurde nur ein schwaches Exemplar jener Brasilianerdramen, die um jene Zeit Mode sind. — Arno Holz seinerseits bewährte auch nach 1892 noch sein Geschick, herrschende Tendenzen zu übertreiben. Als der literarsatirische Roman zur Lieblingsgattung wurde (Niemann „Lorbeer“ 1894; Marie v. Ebner „Bertram Vogelweid“ 1896, „Alte Schule“ 1897; Heyse „Abenteuer eines Blaustrümpfchens“ 1896; Bierbaum „Stilpe“ 1897, „Kaktus“ 1898 u. a.), übertrug er sofort seine Manier in das porträtierend-realistische Drama („Socialaristokraten“ 1896, mit Zerrbildern von Wille, Mackay u. a.); als Liliencron, Schlaf, Ernst die „freie Lyrik“ in Schwung brachten, spitzte er die Gattung bis zu den herausfordernd-formlosen, patzig-prosaischen Improvisationen seines „Phantasus“ (1898) zu. Er gehört zu den Leuten, die die besten Tendenzen durch ihren eiteln Übereifer und ihre unkünstlerische, doktrinäre Zuspitzung zu kompromittieren verstehen; und indem er vom Geibel-Kultus bis zur Whitman-Manie ein halb Dutzend

litterarische Moden totritt, hat er sich um die rasche Entwickelung der neueren Kunst unzweifelhaft verdient gemacht.

„Wenn Virgil wirklich nur eine Schöpfung Homers ist“, sagte Friedrich der Große, „so ist er gewiß Homers bestes Werk.“ Wir wenden diesen Ausspruch, den wir uns für Ilias und Aeneis nicht anzueignen vermögen, auf das Verhältnis Gerhart Hauptmanns zu Holz und Schlaf an. Die energische Konsequenz von Arno Holz, das lyrische Einfühlungsvermögen von Johannes Schlaf, beider Hinweis auf fremde große Realisten — das war die Saat, die in dem jungen Schlesier auf fruchtbarsten Boden fiel und Ernte trug hundertfach und tausendfach. Alles ward bei ihm vertieft, seelisch erneuert, in neue Bezüge gebracht; und so erhielten wir wirklich ein neues nationales Drama in den „Webern“ und in „Hanneles Himmelfahrt“.

Gerhart Hauptmann (geb. 15. November 1862 in Salzbrunn) ist durch Schlenthers liebevoll eingehende Biographie (1898) in seiner Entwickelung ausführlich geschildert worden. Es stellt sich dennoch vielleicht einiges anders dar, wenn wir ihn im Zusammenhang der Gesamtentwickelung zu betrachten haben, als bei einer Monographie, die freilich auf mancherlei parallele Bewegungen und äußere Einwirkungen zu achten nicht unterlassen hat. Die Grundzüge bleiben, manches schattiert sich aber anders. Als Sohn des strebsamen und für seine Verhältnisse ungewöhnlich gebildeten Gastwirts zur Krone in Salzbrunn hatte das Kind von früh auf Gelegenheit, Personen in raschem Wechsel zu beobachten. Die Mutter, aus Herrnhutischer Familie, brachte ihm jenes vertiefende, lyrische Element des Pietismus, ohne dessen Einwirkung sich nie eine wirkliche Erneuerung der deutschen Dichtung vollzogen hat, weder im Minnesang noch beim jungen Goethe. Der Wohlstand der Familie sank, ohne eigentliche Schuld des tüchtigen und thätigen Vaters oder der liebevoll beweglichen Mutter, die sich auch im „Herrendienst“ der schlesischen Grafen eine feinere Art angebildet hatte, durch ungünstige Umstände; der träumerische, in der Schule langsam lernende Sohn ward durch solche Erfahrungen nachdrücklicher auf die Realität der Dinge hingewiesen. Von eigentlicher bedrückender Not blieb er doch befreit. Helfend stand zwischen dem Träumer und der Welt sein älterer Bruder Karl Hauptmann (geb. 1858), ein nachdenklicher Physiolog, Schüler des Züricher Philosophen Avenarius, der als psychologischer Realist

die „Kritik der reinen Erfahrung“ schrieb. Karl Hauptmann, der tiefgehende psychologische und physiologische Bücher verfaßte, hat sich auch in zart analysierenden Dramen („Marianne“ 1894, „Waldleute“ 1895) und in Novellen versucht („Sonnenwanderer“ 1896), die ein feiner Kenner, Georg Reicke, begeistert pries: „Es ist nur Seele in dem Buche — vielleicht zu viel Seele . . Aber dieses Buch ist geschaut von Anfang bis zu Ende . . Es enthält die Kunst, das Tägliche zum Gegensatz des Alltäglichen hinaufzuheben.“ Eine feine, zuweilen auch wohl überfeine Kunst wird hier von einem im Zergliedern der Körper und der Begriffe geübten „latenten Lyriker“ geübt — die gleiche Kunst, im scheinbar Alltäglichen das Ungewöhnliche zu erkennen, die Karl Hauptmann an seinem Bruder übte. Den hastenden Kunstversuchen Gerharts war er der sichere Helfer und Mentor. — Der schöne Knabe mit der langen „Künstlermähne“ schien zunächst zur bildenden Kunst berufen: er kam (1880) nach Breslau auf die Kunstschule, wo er das Urbild des „Collegen Crampton“ unter den Lehrern kennen lernte. Aber Gerhart Hauptmann schwankte noch, wohin ihn der Stern führen sollte. Er verließ (1882) die Anstalt, auch wegen Kränklichkeit, und vertraute sich für einige Zeit ganz der Führung des Bruders an, studierte in Jena bei Haeckel Zoologie, bei andern Professoren Philosophie und Archäologie. Dann begleitete er junge Nationalökonomen auf ihren Entdeckungsreisen in die zukünftige Welt und fuhr daneben fort, seine künstlerische Anlage als Bildhauer zu üben. Eine Reise in den Süden (1883), auf der „Childe Harolds Pilgrimage“ ihn begleitete und ihm den Weg vorschrieb, ließ aus Eindrücken in Spanien und Italien sein erstes Buch, „Promethidenlos“ (1885), erwachsen. In Rom ließ er sich von dem Eindruck der alten Kunst zu neuen Versuchen im Bildhaueratelier begeistern; aber als er, sehr jung verheiratet, nach Deutschland heimkehrte und (1885—1889) in dem hübschen Vorort Erkner bei Berlin, dem Schauplatz des „Biberpelzes“, sein Heim aufschlug, gehörte er schon ganz dem litterarischen Interesse. Leo Berg (geb. 1862), ein Anhänger Zolas, aber auch Genosse der Brüder Hart im Vertrauen auf eine neue nationale Kunst, hatte einen Verein „Durch“ (1886) begründet, der den jungen Dichter mit Mitstrebenden der „neuen Zeit“ wie Wilhelm Bölsche und Bruno Wille zusammenbrachte. Gerhart Hauptmann selbst war über die Ziele der „Moderne“ noch so unklar wie die um Bleibtreu. Er schrieb ein Drama „Das Erbe des

Tiberius“ (1884) — verehrten ja doch auch Julius Hart und Leo Berg die epigonenhafte Bildungspoesie des Grafen Schack — und jenes byronisierende „Promethidenlos“; er stellte eine Gedichtsammlung „Das bunte Buch“ zusammen, aus der Schlenther neben Reminiscenzen aus Heine und Goethe böse Verse von Hauptmanns eigener Mache mitteilt; er rückte durch den Plan eines autobiographischen Romans (seit 1888, wo er mit Karl Hauptmann bei Avenarius in Zürich studiert hatte) dem Realismus seiner späteren Werke näher. In Berlin und in Niederschönhausen lernte er endlich (1889) auch Arno Holz kennen, und der spiritus rector des „Papa Hamlet“ gab seiner nach Produktion lechzenden Natur endlich den bestimmenden Anstoß. „Der Säemann“ wurde geschrieben, von Holz jubelnd begrüßt und „Vor Sonnenaufgang“ umgetauft, von Theodor Fontane, der eben zur Unterstützung der neuen Kunst gegründeten „Freien Bühne“ empfohlen und von dieser — deren Leiter Brahm Fontane antworten konnte, er habe das Stück schon vorher angenommen — zur Aufführung gebracht. Seitdem war Hauptmann ein berühmter Mann und der anerkannte Führer der realistischen Litteratur in Deutschland. Er lebt seitdem in Berlin oder in seinem schlesischen Landhaus und sein charakteristisch durchgearbeiteter Kopf — dessen Zeitlosigkeit an die in Bezug auf das Alter gleich unbestimmbaren von Wilamowitz und Stefan George erinnert — mit den klugen ernsten Augen gehört zu denen, die jeder Theaterbesucher tuschelnd dem fremden Gast zeigt.

Das „Promethidenlos“ (1885) ist noch ganz erfüllt von dem unklaren Idealismus eines unreifen Jünglings. Schlenther hat etwas reichlich darin Vordeutungen späterer Werke gesucht; und klar genug spricht sich wenigstens schon hier des Dichters Sympathie mit den Unglücklichen aus — mit denen zumal, die das Elend ins Laster gestoßen hat. Aber der scharfe Wirklichkeitssinn des späteren Dramatikers ist in den romantisch nebelhaften Allegorien und Veduten dieser Byroniade nirgends zu entdecken. Ein starker Ehrgeiz begegnet sich mit einem leidenschaftlichen Idealismus, der sich noch gern allüblicher Tiraden bedient. Aber eins hat das unreife Jugendstück schon vor vielen voraus: „er glaubt — beim Zeus, er glaubt an seine Lieder“! Wie die um Arent und Bleibtreu konnte auch er aus der Tiefe seines dichterischen Miterlebens heraus die anfeinden, denen alle Kunst ein bloßes Spiel geworden war.

Sein inniges Mitgefühl mit den Armen und Elenden mußte ihn in den Naturalismus drängen. Daraus erwuchs seine erste Novelle „Bahnwärter Thiel“ (1887). Sie fand nur einen Nachfolger: die psychologische Studie „Der Apostel“ (1890; beide erschienen in Buchform 1892). Vergleicht man beide, so sieht man, wie rasch Hauptmann sich entwickelte. „Der Apostel“ ist die feine Schilderung eines von religiösem Wahn erfüllten Gemütes — ein Problem, das den leidenschaftlich über die Grenzen der Individualität hinausstrebenden Kraftgenies immer am Herzen lag, und das den jungen Goethe (im „Mahomet“), Tieck (im „Aufruhr in den Cevennen“), Georg Büchner (im „Lenz“) ebenso sehr reizen mußte wie die vielen Kleinen von heute, die Gumppenberg („Der fünfte Prophet“ 1895), Mombert („Die Schöpfung“ 1899) u. a. Sehr glücklich ist die getragene Seelenstimmung des Propheten benutzt, um jene Andacht zum Unbedeutenden hervortreten zu lassen, die Hauptmann an der Lyrik von Johannes Schlaf gelernt hatte: „der Heiligenschein kam jedem Naturerzeugnis, auch dem kleinsten Blümchen oder Käferchen zu . . Der Duft des weißen Jasmins, des blauen Flieders und des dunkelbrennenden Goldlacks erfüllte stellenweise die reine und starke Luft, daß er sie wohlig in sich sog, wie einen gewürzten Wein . . Das kleinste Käferchen wurde umgangen, die zudringliche Wespe vorsichtig verscheucht.“ (Man denke noch an die Bienenscene in den „Einsamen Menschen“.) Daneben aber ist diese Stimmung auch zum Größten bereit; Frieden will der Prophet der ganzen Welt schaffen und zwar mit dem „einzigen wundervollen Wortjuwel: Friede!“ Denn er kennt den Weg zum Weltfrieden: „man betrat ihn durch ein Thor mit der Aufschrift: Natur“.

So ist dieser namenlose Prophet zugleich eine ganz individuelle Gestalt, und typisch für unsere Zeit mit ihrer Sehnsucht nach Frieden und stiller Natur, und ein Typus auch des religiösen Schwärmers überhaupt. So große Wirkungen hat Gerhart Hauptmann lediglich durch ein zartes Einfühlen und ein schlichtes rein gegenständliches Aussprechen erreicht.

Dagegen „Bahnwärter Thiel“ ist noch ganz befangen in der „bloßen Nachahmung der Natur“. Zolas Einfluß verrät sich überall, sowohl in dem krassen Naturalismus aller Scenen, in denen die Frau auftritt, wie in dem Versuch, diese Naturnachahmung durch von außen hereingetragene Mystik und absichtsvollen Symbolismus zu poetisieren. An die etwa gleichzeitige „bête humaine“

erinnert die Schilderung der Lokomotive — des riesigen Ungetüms mit den roten runden Glotzaugen —, erinnert auch die Allegorisierung der weiblichen Figur: „Ihre vollen, halbnackten Brüste blähten sich vor Erregung und drohten das Mieder zu sprengen, und ihre aufgerafften Röcke ließen die breiten Hüften noch breiter erscheinen. Eine Kraft schien von dem Weibe auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte." Das ist reinster Zola! Aber Zola steckt auch hinter der bequemen altmodischen Art, wie der Autor seine Figuren erläutert: „Er, der mit seinem ersten Weibe durch eine mehr vergeistigte Liebe verbunden gewesen war, geriet durch die Macht roher Triebe in die Gewalt seiner zweiten Frau"; in der naiven Manier direkter Charakteristik: „Drei Dinge hatte er mit seiner Frau in Kauf genommen: eine harte, herrschsüchtige Gemütsart, Zanksucht und alle brutale Leidenschaftlichkeit". Längst hatten die nordischen Autoren gelernt, dies ungeschickte Vorzeichnen der Gefühle, die wir für ihre Personen hegen sollen, durch indirekte Charakteristik und verstecktes Motivieren zu ersetzen; und in dieser realistischen Technik war „Bjarne P. Holmsen" unbedingt dem Verfasser von „Bahnwärter Thiel" überlegen. Auch die steife, noch ganz romanmäßige Sprache hatten Holz und Schlaf überwunden, als Hauptmann noch Wendungen wie „Und so geschah es" in den einfachen Bericht warf. Aber freilich wären sie auch der prachtvollen Schilderung der Geräusche beim Herannahen der Lokomotive, der prächtigen Analyse des Klanges in den vom Wind bewegten Telegraphendrähten nicht fähig gewesen. Realistisch ist auch dies nicht, weil der Stil dieser Gemälde — sie erinnern an Turners wundervolles Bild der heranschnaubenden Lokomotive in der Londoner Nationalgalerie — zu weit oberhalb des Stoffkreises liegt; dem Bahnwärter würde es gewiß nicht beikommen, daß der blutige Schein der roten Laternen „die Regentropfen in seinem Bereich in Blutstropfen verwandelte" — was auch an sich eine märchenhafte Übertreibung ist: Schneeflocken mögen wie ein Blutregen wirken, Regentropfen werden nie so stark gerötet werden. Man merkt es überall, daß Hauptmann sich mit dem Wesen der „Proletarier" erst bekannt macht; wie Zola ist er noch ein gebildeter Herr, der Naturalist sein will. Wie schlecht schimpft die Bahnwärterfrau! jeder Straßenjunge kann es besser!

Hier also war der Idealist noch nicht in den Realismus eingedrungen. Das stoffliche Moment suchte er noch romantisch zu

idealisieren; die Technik war noch ganz altmodisch. Die Auffassung, das warme Mitleben, das den armen beschränkten Wärter und sein unglückliches Kind mit der Poesie menschlicher Sympathien umkleidet, hat die Brücke von Byrons Pathos zu Zolas Naturalismus geschlagen. Aber der Autor wagt doch noch nicht, den Ausbruch der Tobsucht bei Thiel selbst zu schildern; wir finden nur seine Wirkungen vor und hören von der That.

Sein Idealismus schauderte noch zurück vor der Erfassung der Wirklichkeit, nach der sein Herz verlangte. Die konsequenten Realisten von Niederschönhausen führten ihn über die Brücke, die er selbst gebaut, in das jenseitige Gebiet hinüber. So entstand „Vor Sonnenaufgang" (1889).

Schlenther meint, indem Hauptmann zur dramatischen Form überging, habe er nur die Konsequenzen aus den Voraussetzungen des „Papa Hamlet" gezogen. In diesen herrscht ein episch-dramatischer Mischstil: so oft wie irgend möglich geht die Erzählung in direkte Rede, in Dialog über. Das sei volkstümlich: der naive Realismus des Volkes strebe zur dramatischen Verkörperung, und Hauptmann habe dem nachgegeben. — Mir scheint das nicht zuzutreffen. Volkstümlich ist gerade jener Mischstil, der sich naiv des jedesmal bequemsten Mittels bedient: für Vorgänge der Erzählung, für Reden der direkten Wiedergabe. Es ist ein Atavismus, ein Rückfall in jene Urzeiten, da in der „chorischen Poesie" der Naturvölker Lyrik, Epik und Drama noch ungetrennt bei einander lagen: in Totenklagen wechselt der lyrische Wehruf, der epische Bericht von den Thaten des Helden, die mimische Wiedergabe etwa eines Kampfes miteinander ab. Das Herausarbeiten einer einzelnen Dichtungsgattung verdanken wir immer erst bewußter Kunst. Volkstümlich also ist die Mischgattung mehr als das reine Drama. Und dann — Hauptmann erreicht dies letztere noch gar nicht. Er bleibt selbst noch im Mischstil befangen. Denn ein Übergriff des Epos in das Drama sind die höchst ausführlichen scenischen Bemerkungen besonders im zweiten Akt. „Als sie bemerkt, daß Loth vom Wirtshaus her ihr entgegenkommt, bemächtigt sich ihrer eine noch stärkere Unruhe." Eine einheitlich dramatische Behandlung müßte diese Bemerkungen entbehren, sie durch Handlung ersetzen können; der Text selbst müßte dem Schauspieler genügend Anweisung zum Spiel bieten. Und auch die Lyrik bemächtigt sich in Ausdrücken wie „die feierliche Morgenstille" dieser Regie-Vorschriften. Vergebens hat

man sie mit dem Wesen des realistischen Dramas in Übereinstimmung zu bringen versucht. Die übertrieben genaue Beschreibung von Zimmer, Kleidung u. s. w. mag man für realistisch erklären, weil sie dem Zweck des Individualisierens dient; obwohl Angaben wie die, daß Kahls Uhrkette Hirschzähne hat, über das vom Zuschauerraum her Wahrnehmbare hinausgehen und daher in den Bereich rein epischer Mitteilungen fallen. Aber jene Stimmungen auf der Bühne, die technisch absolut nicht mehr wiederzugeben sind, wirken gerade antirealistisch, und eben damit hat Berthold Litzmann, ein Verehrer Wildenbruchs und im ganzen trotz manchem warm anerkennenden Wort für Hauptmann ein Gegner des Realismus, sie verteidigt. „Dies Augenblicksbild", sagt er von dem Idyll am Taubenschlag, „ist keine programmmäßige Nummer in einem nach allen Regeln des Naturalismus peinlich gearbeiteten Drama, sondern gewissermaßen durch eine unwillkürliche Reflexbewegung einer instinktiv ihr Recht verlangenden Dichternatur ans Licht gebracht." Ich halte das für vollkommen zutreffend und ebenso die psychologische Deutung, die Litzmann weiter giebt. „Diese Stimmungen wachsen organisch aus den einzelnen Gestalten heraus. Dieser klare Morgenduft, in dem das junge Mädchen erscheint, ist etwas von ihr Unzertrennliches. Sie steht inmitten dieses schwülen Dunstes der vertierten Gesellschaft da, wie ein Wesen aus einer andern Welt, das von einer reineren, lichteren Atmosphäre umgeben ist." In diese Atmosphäre versenkt sich der Dichter und durch jene langen Zwischenreden, durch dies rein zuständliche Intermezzo sucht er sie zu verdeutlichen.

Man sollte deshalb auf die Strenge der Komposition nicht gar so stolz sein. Richtig ist es, daß die Einheit des Ortes und der Zeit streng gewahrt ist. Sittenberger hat vor einiger Zeit darauf aufmerksam gemacht, wie gerade der Realismus zu einer Neubelebung der drei Einheiten führte. Wollte man die Illusion eines wirklichen, kontinuierlich sich entwickelnden Vorgangs erwecken, so mußte man zuletzt dahin kommen; so ist auch Ibsen in immer größerer Strenge zuletzt in „John Gabriel Borkman" annähernd zu der Einheit des Orts, ganz zu der der Zeit gekommen. Wenn aber weiter gerühmt wird: „ohne jede technische Zwangsmaßregel, ohne Monologe, Apartes, und ähnliche unrealistische Eselsbrücken der Theaterspielerei vollzieht sich die ganze Begebenheit", so erwidere ich, daß eben diese verlängerten scenischen Bemerkungen nichts anderes

sind als verkleidete Monologe. Die Jungfrau von Orleans macht uns ihren Seelenzustand durch direkte Rede anschaulich, Helene durch ein paar symbolische Gebärden, die der Autor erläutert. Ein kleiner Fortschritt auf dem Wege der Illusionsspielerei mag darin liegen; die größere stilistische Einheit finden wir in Schillers Drama.

Aber das trifft allerdings zu, daß sich die Handlung mit großer Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit abspielt. „Noch nie zuvor", sagt Schlenther, „ist auf natürlichere Art ein in sich geschlossener Vorgang auf die Bühne gebracht worden, ohne daß die Gesetze des Lebens irgendwie verletzt wären. Wo aber Gesetze der Kunst verletzt worden sind, da handelt sich's stets um leicht vertilgbare überschüssige Einzelheiten."

Diese große Einfachheit und Folgerichtigkeit des Verlaufs ermöglichte Hauptmann vor allem durch die große Vereinfachung der Handlung. Fremde Lehre und eigene Art trafen auch hierin wieder zusammen. Wie hatte sich das Drama der Epigonen mit mühsamen Intrigen abgeplagt! Die Realisten, die naturgemäß für Personen leichter nachzuzeichnende Vorlagen fanden als für Handlungen, verkündeten nun durch Arno Holzens Mund: „das Drama hat vor allem Charaktere zu zeichnen, die Handlung ist nur Mittel". Ob das so allgemein richtig ist — für den Ursprung des Dramas trifft es meines Erachtens zu — ist hier gleichgültig; wesentlich ist, daß damit auf die Bahnen des specifisch germanischen Dramas zurückgelenkt wurde, zu Hamlet, Tasso, Wallenstein. „Tasso" vor allem ist ein Drama, das seiner Technik nach dem der neuen Schule merkwürdig nahe steht. Kaum eine Handlung; nur, von den Verhältnissen gereift, Offenbarung der bestehenden Zustände. Tassos Wesen exponiert sich — das ist eigentlich das ganze Drama. Man könnte diesen Typus das Drama des reifen Zustandes nennen: alles ist in den Charakteren so weit vorbereitet, daß jedes beliebige Ereignis die Explosion herbeiführen kann. Diesem Typus gehören auch „Nora" und die „Gespenster" an, obwohl die Handlung bei Ibsen immer ihre selbständige Bedeutung hat. Dieser Typus wird von nun an der herrschende. Ein Charakter oder eine Gruppe stehen da, schicksalsreif, und warten auf ihr Verhängnis. Irgend ein keineswegs auffallendes Ereignis zeitigt es: ein Besuch, eine Nachricht, eine Begegnung. Und rasch vollzieht sich nun, was geschehen muß. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne."

Bei Hauptmann hat dieser neue dramatische Typus etwa

folgende feste Form. Ein paar Personen, jede eine ausgeprägte Individualität, sind vom Schicksal zusammengeworfen; in ihrem Zusammenleben nähren sie gegenseitig jeder des anderen Eigenart. Eine unter ihnen fühlt vor allem das Bedrückende, Gefährliche dieser Existenz und sehnt sich heraus. Ein Bote aus der großen Welt ringsum kommt und scheint einen Augenblick die Möglichkeit zu bringen, daß der Gebundene sich löst. Aber die Gebundenheit ist zu stark; und so führt der Versuch der Rettung nur die Katastrophe herbei. — So „Vor Sonnenaufgang": Loth verspricht Helenens Befreiung; im „Friedensfest": die Braut hofft den Fluch von der Familie, besonders von ihrem Bräutigam zu nehmen; in den „Einsamen Menschen": Johannes erhofft von Anna Mahr Lösung seiner Bedrängnis; so auch in den „Webern": Jäger und der Aufstand gewähren einen Augenblick hoffenden Aufatmens; ebenso in „Florian Geyer". Ähnlich ist die Formel auch noch in der „Versunkenen Glocke", wo Rautendelein aber die Sehnsucht erst erweckt; ja auch noch im „Fuhrmann Henschel", wo die zweite Ehe den Bann heben soll, in dem der Witwer dahinlebt.

Dieser Typus ist, wie gesagt, eine Zeitlang der herrschende des modernen deutschen Dramas geworden. Ihm gehören, um ein paar Proben zu nennen, an „Wir Drei" von Ernst Rosmer; „Mutter Erde" (1898) von Max Halbe; „Das Stärkere" (1897) von Carlot Reuling; „Der Fremde" (1898) von Hartleben; „Tote Zeit" (1898) von Ernst Hardt. Öfters wurde der Typus vergröbert zu jenen sonderbaren Stücken, die ich „Brasilianerdramen" nenne. Die Gebundenheit wird, wie übrigens fast durchweg, konventionell als Ehe oder Verlobung aufgefaßt — so auch schon bei Hauptmann selbst in den „Einsamen Menschen". Der Ankömmling aus der großen Welt wird recht grob materialistisch zu einem „Globetrotter" gemacht, einem aus Brasilien oder Mexiko heimgekehrten Cyniker mit Schlapphut und Schnurrbart. Diese höchst ernst gemeinte Erneuerung des „schmucken Brasilianers" aus Offenbachs „Pariser Leben" und eine etwas Benedixisch gezeichnete Sorte von deutschem Philister ringen dann um die Braut; aber leider ist der „rastaquouère", wie man diese heimgekehrten Millionäre Südamerikas auf der Pariser Bühne nennt, doch schon zu spät gekommen ... So „Toni Stürmer" (1891) von Cäsar Flaischlen — eine unbeabsichtigte Parodie auf die ganze Art. Die Braut mit dem sprechenden Namen kann nicht länger warten; ihr Bräutigam, als deutscher Gelehrter und sogar Privatdocent, ist

philiströs genug, „alles Weitere dem heiligen Ehestand überlassen" zu wollen, wie Anzengrubers prächtiges Dirndl im „Doppelselbstmord" sagt; hierüber mit Recht empört, erhebt sich Toni „wachsend und wachsend" zu der „stolzen Hoheit", daß sie lieber des reichen Mexikaners Maitresse werden will als ihres philiströsen Bräutigams Frau ... Ebenso wirkt in Johannes Schlafs „Gertrud" (1895) der Farmer Holm — diesmal aus Nordamerika heimgekehrt; während in Ernst Rosmers „Tedeum" (1896) die Sache ins Heitere gekehrt wird, und der reiche Onkel aus Amerika, unser guter alter Freund von Nieritz und Hoffmann her, wirklich der alten Misere ein Ende macht.

Aber auch an diesen Vergröberungen und Übertreibungen kann man noch erkennen, welche Macht der von Hauptmann neugeschaffene Typus ausübte. Weshalb? Weil er neu war — und weil er dem Bedürfnis der Zeit entgegenkam.

Neu war er insofern, als er die Handlung ganz und gar realistisch, alltäglich nahm. Wenn Cäsar Flaischlen mit der ganzen Absichtlichkeit seiner grob kopierenden Seele sein Drama „eine Alltagsgeschichte in fünf Bildern" nannte, so drückte er damit überlaut betonend aus, was auch Hauptmann und Schlaf meinten. Es soll nichts Ungewöhnliches geschehen; es soll eben ein beliebiger Anlaß die Charaktere zur Explosion bringen. Daß Hauptmann — und noch mehr seine Nachahmer — die Ankunft des „fremden Mannes" so oberflächlich motivieren (am meisten stört dies bei Anna Mahr, der diesmal weiblichen Vertreterin der Rolle, in den „Einsamen Menschen"), ist ein Kunstfehler, beruht aber doch eben auf dieser Anschauung: es kann alle Tage solch ein Bote des Schicksals kommen. — Daher denn auch die Schlüsse: Fragezeichen am Ausgang, wie im „Friedensfest", wie schon oft bei Ibsen, oder der bequeme Selbstmord („Vor Sonnenaufgang", „Einsame Menschen", „Fuhrmann Henschel"). Es ist ja doch nur das Tüpfelchen auf dem i; ob der Held vor unseren Augen stirbt oder ein paar Jahre später zu Grunde geht — das ist gleich. Sein Charakter sollte uns voll gezeigt werden; damit ist das Interesse mindestens des Autors erschöpft.

Und dieser neue Typus entsprach dem Bedürfnis der Zeit. Denn er ermöglichte, was der Naturalismus anstrebte: eine breite Zustandsschilderung. Dies ergiebt sich ganz notwendig aus jenem Schema. Will der Verfasser uns anschaulich machen, in welcher

rettungslosen Zwangslage die Charaktere sich befinden, so muß er mit einiger Breite die Lage vorführen. Ein großer Teil des Dramas entspricht dem, was sonst nur Einleitung war: der Exposition; gerade wie bestimmte Produkte der neuesten Lyrik nur Exposition ohne lyrische „Handlung“ geben. Und wenn etwas geschieht, erhebt es sich nicht so sichtbar hoch über die Fundamente wie sonst dramatische Handlung. „Die Weber“ und „Florian Geyer“ bleiben, selbst da die Revolution schon im Gang ist, wesentlich Zustandsgemälde. Der Zustand wird aus dumpfer Ruhe zu einem fieberhaft erregten; eigentliche Handlung wird er nicht. Man vergleiche Schillers „Tell“ mit den „Webern“, Goethes „Götz“ mit „Florian Geyer“, um sich des ganzen Unterschiedes bewußt zu werden. Daher der Eindruck des Thatlosen, Unmännlichen, Gedrückten, den viele Zuschauer und Kritiker insbesondere von Johannes Vockerat, aber auch von Florian Geyer und dem Glockengießer empfingen. Das Handeln soll eben hier kein selbständiges Interesse erregen: der Zustand der Seelen, die Eigenart der Charaktere soll geschildert werden. Deshalb wird Schlafs Meister Oelze so lange in Krankheit und Sterben herumgequält, deshalb in Halbes „Jugend“ der Schluß mit fast frivoler Gleichgültigkeit behandelt.

Ein Zustand, aus dem sich die Personen vergebens zu lösen suchen — das ist die allgemeinste Formel für das moderne Drama dieser Schule. Sudermann hat es mit mancherlei Effekten verquickt, Schnitzler hat es lyrisch erweicht — emanzipiert hat sich im Grunde kein neuerer Dramatiker von diesem Schema. Die breite Zustandsschilderung ist es vor allem, die das Neue, Moderne daran bildet; denn sie ist ganz aus den Ansprüchen unserer Zeit entsprossen.

„Vor Sonnenaufgang“ (1889) verleugnet die Jugend des Realisten — und seines Realismus nicht in der allzu ausführlichen Zustandsschilderung. Die Wiedergabe der entsetzlichen Verhältnisse, in die Helene hineingeboren ist, wird Selbstzweck. Sie ist freilich mit einer Virtuosität gegeben, die auch eine gereiftere Kunst verführen konnte. Die ganze dumpfe Atmosphäre, die über dem verlumpt-protzigen Hof des schlesischen Millionärbauers lastet, rückt vor unsere Augen; der Vater ein wüster Trinker, die Mutter eine sittenlose Person voller Roheit und Aufgeblasenheit, der Schwiegersohn ein lüsterner Genußmensch, die Tochter Helene nur durch günstige Umstände bis jetzt vor völligem Versinken in den

Sumpf gerettet. Nun kommt ein Fremder — weder ein bösartiger Verführer, noch, wie viele gemeint haben, ein edler Idealist, sondern ein Mensch wie Tausende: ein unklar schwärmender Doktrinär mit ein paar fixen Ideen, der sich aller Pflichten gegen das Mädchen ledig glaubt, sobald sein „Prinzip" in Frage kommt. Neben den durch plötzlichen Reichtum oder langes Elend vertierten Menschen erscheint er Helene wie ein Messias; sie dichtet ihn sich dazu um, wie Hannele ihren guten Lehrer. Als sie erwacht, kann sie die Enttäuschung nicht ertragen, weniger noch die Vorstellung, nun unrettbar zu diesen heillosen Zuständen verdammt zu sein; sie tötet sich. Den Schlußaccord aber bildet das idiotische Geschrei des betrunkenen alten Bauern.

Gewiß ist hin und wieder im Malen des Schlimmen des Guten zu viel gethan. Die Entbindungsscene hinter der Scene war zu vermeiden; auch die Liebesaffairen der alten Bäuerin brauchten nicht ganz so handgreiflich gezeichnet zu sein. Das ist ein Überschuß an Lebenswahrheit, der als Reaktion gegen so viele süßliche Bauernmalerei verziehen werden muß. Auch findet er ein Gegengewicht nicht nur in jenen lyrischen Stimmungsbildern von eigentümlichem Reiz, sondern auch in der Poesie der Liebesscene im vierten Akt. Die superlativische Begeisterung, die hier von „Romeo und Julia" spricht, kann ich zwar nicht teilen, schon deshalb nicht, weil Wendungen wie Loths „liebes, edles Geschöpf" aus dem Stil fallen; aber im ganzen genommen enthält der Auftritt doch mehr einfache, packende Wirklichkeitspoesie als hundert banale Liebesscenen „idealistischer" Poeten. — Erstaunlich ist die Sicherheit der Charakterzeichnung; kleine Nebenrollen wie die des alten verbitterten Arbeitsmannes Beibst sind Kabinettsstücke. Und wie unübertrefflich ist das Getuschel der Dienstleute bei dem so verzeihlichen Milchdiebstahl der Kutschenfrau! Nur bei den „Gebildeten" begegnet dem Autor zuweilen eine kleine Entgleisung. Er identificiert sich keineswegs mit Loth; aber er kann doch der Versuchung nicht ganz widerstehen, ihm ein paar Lieblingsbetrachtungen in den Mund zu legen. Das sind eigentlich auch „Apartes", ein Beiseitereden, mehr für das Publikum bestimmt als für den Unterredner auf der Bühne. Aber diese kleinen Kunstfehler wirken, wie Schlenther bemerkt, liebenswürdig als Zeugnisse des warmen Anteils, den Hauptmann an den Problemen nimmt.

In diesem dramatischen Erstling hatte der Dichter sich noch

gegen den Einfluß Ibsens gesträubt: der Norweger war ihm zu tendenziös, nicht objektiv genug in der Zeichnung. Hier sprach mehr die Doktrin der „ersten konsequenten Realisten“, als Hauptmanns eigene Empfindung. Sobald er sich freier ließ, mußte gerade Ibsen stark auf ihn wirken. Die beiden Familiendramen: „Ein Friedensfest“ (1890) und „Einsame Menschen“ (1891) stehen unter diesem Zeichen; auf jenes (ich citiere wieder Schlenther) „in seiner strengeren Orts- und Zeiteinheit, seiner festeren Geschlossenheit, seiner Einheitlichkeit dumpfer, trüber Stimmung, der Unentrinnbarkeit seines Schicksals, der knechtischen Gebundenheit des menschlichen Willens, in seinem Fluch von alters her“ haben vor allem die „Gespenster“, auf das zweite hat besonders „Rosmersholm“ Einfluß geübt. Die Stimmung der modernen Schicksalstragödie lastet über beiden. „Die Politik, das ist das moderne Schicksal“, sagte Napoleon; „die Familie, das ist das moderne Schicksal“ sagt mit Taine und Ibsen Gerhart Hauptmann. Die Familie — denn sie repräsentiert die unentrinnbare Gebundenheit auch des freiesten Geistes, unentrinnbar, weil ihr Einfluß in seinem Wollen selbst, in der Gestaltung seiner Eigenart selbst bereits mitarbeitet.

Wenn die altnordische Apokalypse das Ende der Welt schildern wollte, so steht unter den Vorzeichen des Jüngsten Tages voran, daß alle Bande der Sippe brechen, daß Brüder sich ermorden, das Kind wider den Vater die Hand hebt. Diese symbolischen Züge werden im „Friedensfest“ zur furchtbaren Wahrheit, ohne doch ihren allgemeineren Charakter ganz zu verlieren; ja, daß der Sohn seinen Vater geschlagen hat, gewiß ein furchtbares Thun, wird hier doch mit einem Ton so mystischen Grauens erwähnt, daß mehr ein symbolischer Charakter der Handlung als ihre eigentliche Bedeutung gerade für diese Umgebung gefühlt wird. — Eine unglückliche Ehe hat sich, wie oft bei Ibsen, in den Kindern bestraft. Unverträglich und verbittert leben alle Mitglieder der Familie miteinander im Krieg, ohne doch ganz voneinander lassen zu können. Endlich scheint der Atridenfluch gelöst. Gebrochen und friedensbedürftig kehrt der alte Vater heim; der bessere Sohn hat in einer liebevoll ihm vertrauenden Braut die Hoffnung auf Heilung seines verdüsterten Zustandes gefunden. Man feiert ein Friedensfest. Aber die Konflikte liegen zu tief. Man hat sich zu fest in den alten Haß eingebohrt. Keins von allen Gliedern der Familie wagt auf Erneuerung so recht ernstlich zu hoffen. Wohl meint der Optimist,

jeder Mensch sei ein neuer Mensch, aber er wird zaghaft, als der Pessimist antwortet, er selbst mit den vom Vater ererbten Zügen der Heftigkeit und Unsicherheit widerlege das. Wird die Liebe stark genug sein, alles zu tragen, zu überwinden, zu besiegen? Wir wissen es nicht; der Dichter selbst stellt sein Experiment ein, sobald eine Anzahl aufregender Momente, des Vaters Heimkehr und Tod, die Begegnung der Brüder, das Weihnachtsfest, Gelegenheit gegeben hat, die Zustände und die Charaktere anschaulich und ausgiebig vorzuführen. Dies aber gelingt auch unvergleichlich. Der schlimmere Bruder vor allem, mit seiner unter Cynismen versteckten heimlichen Lüsternheit, mit seinem tückischen Neid und seiner eingeschränkten Begabung, mit dem Ibsenschen Trotz gegen die „Lebenslügen“, ist eine glänzend gelungene Figur, der der Vater und die verbitterte alte Jungfer kaum nachstehen. Blässer sind die sympathischen Figuren, die Braut und ihre wackere Mutter. Aber freilich hätte ihr kräftigeres Hervortreten notwendig zu einem „versöhnlichen Schluß“ führen müssen, dem der Autor auswich.

„Einsame Menschen“ ist eine Genietragödie wie „Rosmersholm“ und „Hedda Gabler“: ein hervorragender Mensch geht an der Macht der Gewöhnlichkeit zu Grunde. Dieser Typus ist die realistische Verjüngung der alten romantischen Künstlertragödien; aber wenn Tieck, Öhlenschläger, de Vigny mit historischen Berühmtheiten wie Camoens, Correggio, Chatterton wirken wollen, suchen die Neuen einen strebenden, suchenden Geist darzustellen, der Reife und Ruhm noch nicht erlangt hat. Es ist viel Selbsterlebtes in diesem Drama; das giebt den Seelenschilderungen ihren intimen Reiz, veranlaßt aber auch den Autor, im Zuständlichen diesmal fast ganz stecken zu bleiben. Der Sohn einer frommen Familie hat sich zum Freidenker durchgerungen. Er findet nirgends Verständnis, weder bei seiner guten unbedeutenden Frau, noch bei dem platten Materialisten Braun, seinem Freund. Er strebt heraus aus diesem Kreis, der ihn mit der „force invincible de la faiblesse“, wie Flaubert einmal von der Macht einer Mutter auf den Sohn sagt, fesselt. Aber er hat doch selbst zu viel von der rücksichtsvollen, furchtsamen Art der Seinigen; im Denken und Reden wagt er viel, im Handeln scheut er das Urteil der anderen. Nun kommt plötzlich eine Vertreterin des rücksichtslosen Individualismus aus der Freiheit in sein idyllisches Gefängnis. Es könnte so fortgehen — eine Zeitlang freilich nur; denn die arme Gattin würde das schuldlose Opfer

werden. Da machen gut gemeinte Warnungen dem unselbständigen Johannes Vockerat klar, was die Welt über ihn und die Freundin denkt. Irgend eine entschiedene Stellung kann er nicht einnehmen; der Gattin ist er entfremdet, die Freundin weiß er nicht zu halten — so springt er, hilflos und verzagend, ins Wasser. Er ist so wenig wie Loth (in dem ersten Drama) ein Held; er ist ein Opfer, mindestens ein Ergebnis bestimmter Verhältnisse. Die Entwickelung der Zeit fordert Opfer; neue Richtungen einer Nation können (wie Scherer im Anschluß an Gervinus bemerkt, um Hölderlins traurigen Ausgang zu erklären) nicht ohne traurige Schicksale Einzelner durchgesetzt werden. Johannes Vockerat ist dem Tode bestimmt; in dem langen stillen Kampf mit den Seinen hat er seine Kräfte aufgezehrt — gerade wie die arme Frau die ihren. Einsame Menschen waren sie im Zusammenleben. Sobald eine neue Erscheinung das Verhältnis fühlbar macht, muß Johannes sich zu einer letzten Anstrengung aufraffen — und daran verbluten.

Eine Krankheitsgeschichte ist es im Grunde so gut wie die „Familie Selicke“ oder „Meister Ölze“: es ist die Geschichte eines kranken Willens, der sich endlich ganz verneint. Gerade in der „unmännlichen“ Nervosität, dem Auf und Ab von großen Hoffnungen und kleinmütigem Nachgeben ist Johannes Vockerat eine typische Figur, für die es Hauptmann beim Studium seiner Mitstrebenden an Modellen nicht fehlen konnte. Hieraus entspringen auch die seltsamen Verhältnisse dieses treu-untreuen Ehelebens, die in der „Versunkenen Glocke“ wiederkehren: Verhältnisse, wie die Genies und Titanen der jungdeutschen Zeit, Pückler, Gutzkow, vor allen fast paradigmatisch Friedrich Rohmer sie durchlebt haben. Die Alten sind kräftig, einheitlich: das prächtige Paar der Eltern Vockerat; die Jungen sind angekränkelt, alle, Johannes so gut wie seine Gattin und auch seine Freundin. Ein Übergangszustand ist es, der mit großer Feinheit geschildert wird; die Gespräche über den hypernervösen russischen Schriftsteller Garschin, die anmutige Bienenscene — alles malt die Nervosität eines erregten Zustandes. Aber dramatisch im eigentlichen Sinne des Wortes ist hier nichts. Momente wie die Liebesscene in „Vor Sonnenaufgang“, wie die Demütigung des Sohnes vor dem Vater im „Friedensfest“ fehlen; in dieser Atmosphäre gedeiht eben kein Handeln — außer dem Selbstmord.

Das „Friedensfest“ hat in der Litteratur wenig, „Einsame

Gerhart Hauptmann

Originalaufnahme von Wilhelm Fechner in Berlin

Menschen" vielfache Nachahmung gefunden. Flaischlen parodierte auch dies Stück in seiner Art mit fünf Scenen: „Martin Lehnhardt" (1894). Aber auch Reuling im „Stärkeren" und Max Halbe in „Mutter Erde" sind von dem Schema der „Einsamen Menschen" besonders beeinflußt. Das Drama ist das typische Gemälde des nervösen Bildungsaristokraten geworden, und die Feinheit der Charakterzeichnung rechtfertigt das. Gleichzeitig aber bedeutet es die äußerste Entfernung von dem, was in der Forderung nach „Handlung" auf der Bühne berechtigt ist. Es geschieht wirklich zu wenig — auch wenn wir das Geschehen keineswegs äußerlich im Sinne eines lauten Ereignisses, sondern ganz innerlich im Sinne einer Charakterentfaltung nehmen. Die eingelegten Debatten und Idyllen können für den Stillstand nicht entschädigen. Johannes ist am Schluß noch etwas aufgeregter, noch etwas deprimierter als im Anfang; aber bei kleiner Ursache könnte er sich auch schon früher das Leben nehmen. Diese uninteressante Anna Mahr nun gar sollte sein Schicksal nicht entscheiden dürfen!

Aber um so höher hebt sich der Dichter in der großen Volkstragödie der „Weber" (1892). Hier liegen wirklich die Anfänge einer neuen großen dramatischen Kunst. Unfrei noch, durch zu enge politische Tendenz beschränkt und mehr noch durch die ästhetische Eigenart der neuen Schule, zeigt sich doch hier zum erstenmal ein lebendiger Ansatz zu dem, was die Zeit fordert: zu einem Volksdrama großen Stils. Was Gottfried Keller mit heißem Verlangen ersehnt, als er am Mythenstein die Schillerfeier der Waldstätte miterlebte, das ist allmählich immer weiteren Kreisen ein Bedürfnis und eine Hoffnung geworden. Schwerlich ging der paradoxe Strindberg diesmal fehl, als er vor seinem „Fräulein Julie" die Zukunft des Theaters in zwei divergenten Richtungen sah: in dem mit großem breitem Pinsel Fresken auftragenden Volkstheater und der für die intimsten Wirkungen berechneten Salonbühne — „Schmetter- und Flüstertheater" hat es Bierbaum mit groteskem, aber bezeichnendem Ausdruck genannt. Für uns Deutsche stehen Schiller und Goethe am Eingang beider Wege. „Einsame Menschen" ist ganz ein leises Kabinettsstück für Kenner — aber solche Stücke gab es längst, vor allem bei Ibsen. „Die Weber" ist ein mächtiges Volksstück für die große Zuhörerschaft — und das erste seiner Art. „Wilhelm Tell", „Der Prinz von Homburg", auch Grabbes letzte Versuche dürfen wir als Vorläufer ansehen — aber noch nicht als wirkliche

Anfänge des historischen Volksdramas. Denn dies, das mit großen Gesamtwirkungen auf breitere Massen wirken soll, bedarf riesenhafter Träger der Handlung. Eine einzelne historische Gestalt genügt nicht, und sei es ein Luther, Friedrich der Große, Bismarck — eben deshalb haben die Lutherfestspiele und verwandte Unternehmungen immer nur in den Kreisen der Gebildeten Wiederklang gefunden. Christus selbst ist im Oberammergauer Passionsspiel nicht allein der Träger der Handlung — als Gegenspieler steht ihm ein Kollektivheld gegenüber, das jüdische Volk, bald durch einzelne Sprecher, bald als Chor seine Meinungen und Absichten verkündend. Ebenso hat nach den Berichten der geschickte Leiter der Meraner Volksschauspiele, Karl Wolf (geb. 1848), seinen Hofer und die anderen Führer des Tiroler Heldenkampfes („Tirol im Jahr 1809", 1892; „Tiroler Helden", 1894) nur gleichsam als Kopf des eigentlichen Helden, des Tirolertums selbst, erscheinen lassen; und noch breiter legt das hoffnungsvolle neue Volksschauspiel der Schweiz (Arnold Ott, geb. 1840: „Karl der Kühne und die Eidgenossen", 1897; M. Bühler und G. Luck Calven-Festspiele in Chur 1899) den Thaten der Einzelnen eine lebensvolle Schilderung der Gesamtheit zu Grunde. Das Volksdrama großen Stils braucht ein Volk als Helden. Das ist die höhere Einheit, in der jeder Zuschauer sich als Teil wiedererkennt und doch zugleich das Höhere verehrt. Das fühlte Schiller und ließ sich deshalb nicht nehmen, die Hauptberufe der Schweiz im Vorspiel, die Kantone selbst in der Rütli-Beratung einzuführen; und sein „Tell" wurde das volkstümlichste Drama vielleicht in der Welt. Bettelheim hat einmal die sehr lehrreichen Zahlen für die Verbreitung der gelesensten Hefte von Reclams Universalbibliothek mitgeteilt: weit an der Spitze marschiert der „Tell" mit 619000 Exemplaren, dann folgen in weitem Abstand „Hermann und Dorothea" mit 490000, „Faust", erster Teil mit 290000 (1897). Das ist charakteristisch. Auch Goethes idyllisches Epos und selbst sein titanisches Drama haben volkstümliches Gepräge sogar in jenem specifischen Sinne: das Bürgerleben in seiner ganzen Breite tritt dort hervor, hier aber bringt der Osterspaziergang thatsächlich den Kollektivhelden, den „Bürger", den „Bauer", den „Gesellen". Die großen Massenscenen bei Shakespeare („Julius Cäsar", Königsdramen), bei Schiller („Tell", „Wallenstein", „Demetrius"), bei Kleist („Hermannsschlacht") wirken keineswegs nur als malerische, als „theatralische" Effekte; sie helfen wirklich die

Psychologie des Gesamtorganismus zu erkennen, dem der Einzelne angehört. Es ist daher auch kein Zufall, daß in den Dramen der Skandinavier die bewegte Volksscene kaum je fehlt (Björnson „Über unsere Kraft“, Arne Garborg „Paulus“ u. s. w.) und daß sie sich selbst dem streng isolierenden Ibsen zuweilen aufdrängt („Stützen der Gesellschaft“, „Volksfeind“): je tiefer die Psychologen die Eigenart des Einzelnen bloßzulegen suchen, desto stärker verlangt auch das Volk als Hauptfaktor dieser Eigenart angeschaut zu werden.

Aber allerdings ist der Kollektivheld ohne Kopf auch nicht vollständig. Im „Lager“ tritt Wallenstein freilich nicht auf, aber sein Geist, er selbst ist unsichtbar fortwährend zugegen. Ebenso wird bei Shakespeare der König zum verdeutlichenden Hauptvertreter der nationalen Eigenart, oder im „Prinzen von Homburg“ gipfelt das brandenburgische Wesen in der Persönlichkeit des Großen Kurfürsten. Das große Volksdrama der Zukunft braucht beides: das Volk als Träger der Handlung, den Einzelnen als Träger des Gedankens. Dahin weisen auch die Passions- und die Volksschauspiele. In den „Webern“ hat die demokratische Geschichtsauffassung, viel mehr noch die Freude an zuständlicher Ausmalung dem prachtvollen Torso des Herakles mit seinen mächtigen Muskeln, mit der lebensvollen Haltung den Kopf versagt; in „Florian Geyer“ bleibt der Einzelheld immer noch zu stark in der Masse stecken. Ein Drama brauchen wir, in dem die volle Kraft dieser realistischen Vergegenwärtigung des ganzen Volkes zusammen geht mit der gleich wahrhaften und plastischen Ausarbeitung einer führenden Persönlichkeit: einen realistischer gehaltenen „Tell“ erhoffen wir, einen „Julius Cäsar“ auf der Grundlage solcher Volksscenen. Erhalten wir das, so ist eine neue Stufe des Dramas erreicht, die eine neue Blütezeit einleiten mag.

Das also ist nicht eigentlich der Fehler der „Weber“, daß sie, wie man zu sagen pflegt, keinen Helden haben. Sie haben ihn wohl: es ist der abstrakte „Weberheld“, wie Schlenther meint, oder ganz konkret die arme schlesische Weberbevölkerung. In immer neuen Typen wird sie vorgeführt, die bei aller lebenswahren Individualisierung doch gewisse gemeinschaftliche Grundzüge erkennen lassen — wie die Truppen Wallensteins. Jeder Akt bringt neue Gestalten, neue Bilder, die sich aber alle als Einzelzüge in das Gesamtbild der Kollektivpersönlichkeiten fügen. Nur eben — wie Johannes Vockerat nicht zu einem Entschluß kommt, so rafft

sich diese gedrückte Bevölkerung nicht zu einem Führer auf, der gleichsam ihr Haupt, ihr Wille würde. Luther ist nicht die Reformation — zu ihr gehören auch Melanchthon und Friedrich der Weise und Hutten und Sickingen und andere noch, der Gelehrte, der Landesfürst, der Politiker und andere Typen; aber Luther ist der verkörperte Wille zur Reformation. Einen solchen Führer aus sich hervorzubringen, ist diese kranke Gemeinschaft der blinden und halbverhungerten, verzagten und vergrämten Weber nicht im stande. Die historische Wahrheit und der Standpunkt des Dichters treffen zusammen. Die unreifen Rottenhäupter des traurigen Weberaufstandes von 1844 — den Hauptmann aus den Erzählungen seines Vaters längst kannte und für den er ein kürzlich erschienenes Geschichtswerk eingehend und zum Teil mit genauem Anschluß benutzte — waren noch nicht einmal so sehr wie Florian Geyer Repräsentanten des Volkes. Sie sind gleichsam nur die letzten, wilden Zuckungen des verzweifelten Weberstandes, der „ein Aufatmen“ als letzte Lebensnotwendigkeit fühlt — und doch den einen Augenblick der Befreiung so wenig ertragen kann, wie der ausgehungerte arme Weber den endlich ihm zugelaufenen Bissen Fleisch.

So ist das Drama freilich fast nur Zustandsschilderung. Wie in Heines düsterem Gedicht, das der gleiche Aufstand hervorrief, sehen wir die Weber am Webstuhl, hören sie fluchen, den König verwünschen, die letzte Hoffnung aufgeben, und immer kehrt der verzweifelte Refrain wieder: „Wir weben, wir weben!“ Der Aufstand selbst ist weniger eine That als ein Symptom: so weit ist es mit diesen frömmsten, demütigsten, hoffnungslosesten Arbeitern gekommen, daß sie vor der letzten Unternehmung der Verzweiflung nicht scheuen. Aber es führt zu nichts; das Elend bleibt. Den Zustand und die Charaktere, die er hervorbringt, will der Dichter vorführen; was liegt ihm an einem Abschluß! Der Abschluß ist eben — ein Refrain.

Zu der Zustandsschilderung gehört auch das Bild derer, die den Zustand herbeiführen oder dauern lassen: Fabrikanten, Beamte, Geistliche, Bürger und Bauern. Niemand wird die schroffe Einseitigkeit der Zeichnung hier leugnen dürfen. Hauptmann steht auf seiten der Armen und Bedrückten, er zeichnet die Familie Dreißiger ohne jede Sympathie, wie deren Urbild — sie hießen in Wirklichkeit „Zwanziger“ — ihm geschildert war. Typisch sind sie gemeint, so gut wie der Fabrikant in Kretzers „Meister Timpe“: ein Typus des herzlosen, nicht boshaften, aber das Elend der andern als selbst-

verständliche Voraussetzung des eigenen Wohlbefindens empfindenden Ausbeuters. Aber wer ertrüge hier Objektivität! Wenn Hauptmann mit der Objektivität, die Ibsen zuweilen erreicht, den Fabrikanten in seinem relativen Recht dargestellt hätte — dann erst wäre das Drama „peinlich, niederdrückend, unerträglich" im höchsten Grade geworden. Jetzt wird das Gefühl der Empörung, das in uns erregt wird, ein frischer Windhauch, der uns über das Entsetzlichste forträgt.

Daß dennoch diese alle vorgefaßten Meinungen von Handlung, Held, Ausgang über den Haufen werfende dramatische Zustandsschilderung auf der Bühne mächtig wirkt, wirkt gleichsam allen üblichen Voraussetzungen zum Hohn, das wird niemand bestreiten können, der einer Aufführung beigewohnt hat. Je entschiedener der Dichter alles vermieden hat, was einem theatralischen Effekt auch nur von weitem ähnlich sehen könnte, desto stärker wirkt die mit tiefster Verinnerlichung gegebene Reproduktion eines großen Stückes wirklichen Lebens. Diese wundersame, unheimlich stille Plünderung allein — und nach der Aufregung wieder der einsame blinde Beter an seiner Arbeit mit dem furchtbaren, auf das Jenseits abgeladenen Haß — und mitten inne das bunte Leben des Wirtshauses, in dem die Alltagswelt so gleichmütig über das furchtbarste Elend hinwegplaudert — ich begreife die Leute nicht, die danach noch den Mut haben, Hauptmann den Rang eines großen Dichters abzusprechen!

Zwischen seine bedeutendsten Werke schob Hauptmann ein Intermezzo: „College Crampton" (1892), eine breite Porträtstudie in Lenbachs Art: genial, ausdrucksvoll, durchgeistigt in jeder Linie der Kopf, alles andere — bis auf den prächtigen Dienstmann Löffler — undeutlich und konventionell. Der Ausbruch kindlicher Heiterkeit, in der er den jungen Strähler und sein Bräutchen vorführt, ist mehr psychologisch begreiflich als eine innere Erlösung nach den „Webern", als daß er in dem Stück etwas leistete: es ist gewissermaßen ein Luftsprung, zu dem der Dichter sich zwingt, um seine Muskeln zu üben, eine gymnastische Leistung, aber keine künstlerische. Es blieb ein Virtuosenstück, das den Darsteller der Hauptrolle nur zu leicht zu allerlei Mätzchen verführt. Das Problem der unglücklichen Ehe wird zu leichthin angetastet. Kurz — wir vermögen in dieser Komödie nur ein unfertiges Stück zu sehen, das als Beispiel schädlich weitergewirkt hat.

Um so vollendeter ist „Hanneles Himmelfahrt" (1893)

durchgearbeitet. Wie hier haben sich Poesie und Realismus noch nie auf deutschem Boden zu harmonischer Einheit zusammengefunden. Sie treffen sich in dem gemeinschaftlichen Gebiet der Traumwelt. Träume, wie sie ein armes vergrämtes Gemüt erzeugt, voll goldener Hoffnungen und voll bedrückender Wirklichkeit, mit psychologischer Genialität aus gerade diesen Vorbedingungen abgeleitet — das ist der Hauptinhalt. Nicht minder folgerecht ließ Grillparzer im „Traum ein Leben“ den schlafenden Rustan aus den wenigen Personen seines Bekanntenkreises und den unbestimmten Gerüchten von Hof, Krieg und Stadt sein Traumleben erdichten. Hannele, die mißhandelte Tochter des betrunkenen Maurers, träumt von ihrer Mutter, der Diakonissin, dem guten Lehrer, die sich ihr zu halb göttlichen Gestalten erheben; der geliebte Lehrer geht in die Gestalt Christi über. Die böse Schreckgestalt des Vaters aber, erst eine bedrohliche Erscheinung, wird in der Traumwelt zur Reue und Buße gebracht.

> So blicken wir, wie Pniower sagt, rückwärts in Hanneles bejammernswertes Dasein und lernen den unbewußten Reichtum ihres Seelenlebens kennen: ihr kindliches, frommes, aber auch verschlossenes Gemüt, ihre schelmische Munterkeit, ihre kleinen Eitelkeiten, ihre Putzsucht, die alles Elend nicht hat unterdrücken können, ihr unschuldig-verlangendes Aufblicken zu dem verehrten Lehrer, ihre tödliche Angst vor den Schlägen des Vaters, ihre grenzenlose Liebe zu der verstorbenen Mutter, ihr sehnsüchtiges Begehren nach Glück und Schönheit.

Und wie die altgermanische Anschauung den Sterbenden Wunderkraft des Geistes beimißt, so erhebt sie sich auch zuletzt über die Grenzen ihrer Natur: die Sprache der Christusgestalt überschreitet das Vermögen Hanneles, mehr noch die wunderschönen Verse der Engel:

> Wir führen am Saum unsrer Kleider
> Ein erstes Duften des Frühlings;
> Es blühet von unsern Lippen
> Die erste Röte des Tags.
>
> Es leuchtet an unsern Füßen
> Der grüne Schein unsrer Heimat;
> Es blitzen im Grund unsrer Augen
> Die Zinnen der ewigen Stadt.

Das ist mehr, als ein Widerklang frommer Kirchenlieder. Die an Märchen und Kindererlebnisse anknüpfenden Träume vom gläsernen Sarg und dem Gericht über den Missethäter, vom Dorfschneider und vom Todesengel erwachsen mit psychologischer Not-

wendigkeit aus der Seele; aber dies? „Nun du tot bist, blühst du erst so lieblich auf", spricht Gottwald. Der Dichter gleitet hier aus dem Traum in das Märchen über; Christus und die Engel werden aus Visionen des armen Dorfkindes Wahrheiten, wie in einem Märchen des jugendlichen Gerhart Hauptmann die Marmorfigur lebendig wurde. Das Träumen umfängt auch uns; die Atmosphäre bestrickt uns. Deshalb empfinden wir einen Mangel der Motivierung, den erfahrene Kunstrichter rügen, das Verschwinden der Diakonissin, da sie am Krankenbett am wenigsten fehlen darf — wodurch Hanneles Aufstehen und Hinfallen erst ermöglicht wird — kaum als Störung, eher als Vorbereitung auf die Geister:

Erscheint! erscheint und macht sein Herz nicht froh.
Wie Schatten kommet, und schwindet so!

Hier wird die Krankengeschichte zur Heilungsgeschichte. Ein poetischer Schein umfließt die arme Märtyrerin. War sie wirklich des Amtsvorstehers Kind? Der Dichter läßt es unbestimmt, wie es Ibsen thäte. Aber sie ist mehr: sie ist ein Kind des Volkes, des ganzen, leidenden, gläubigen, hoffenden, dichtenden Volkes. Mit all seinen Wurzeln hat der Dichter dies Blümchen ausgehoben — das Erdreich haftet noch daran, das Armenhaus darf nicht fehlen mit seinem brutalen Elend und seinem rohen Spaß. Die Sünde darf nicht fehlen, die bei Hauptmann nun einmal fast konventionell immer als das Laster des Trinkens erscheint: der Bauer Krause, der Vater Scholz, Crampton, der Maurer Mattern — alle ergeben sie sich dem Trunk. Es ist die typische Verfehlung, die greifbarste, volkstümlichste, die deshalb auch Ibsen fast zu gern benutzt; aber hier ist sie als die roheste, als die Verkörperung gemeinen Verlangens unentbehrlich, gerade um die Reaktion, Hanneles Erdenflucht, Hanneles Sehnsucht nach dem Duft des Himmelsschlüsselchens, zu motivieren.

Die Poesie muß wie jener altberühmte Riese Antäus der Sage von Zeit zu Zeit die Erde wieder berühren, um neue Kräfte zu erlangen. Das thut sie in Gerhart Hauptmanns Werken; darf man da klagen, wenn an der Hand etwas schwarze Erde kleben bleibt?

Raimunds Märchenpoesie und Anzengrubers Bauernrealismus, tiefste Sympathie mit den Armen und Beladenen und getreue Darstellung auch ihrer Schwächen, feinste Seelenergründung und kühnste Erfindung umgeben wie singende Engel das Grab der armen

Maurerstochter; und symbolisch wird die ganze Dichtung für die Verklärung menschlichen Elends durch echte starke Poesie.

Und wieder scheint sich der Dichter an einer Komödie gleichsam von den seelischen Erschütterungen zu erholen. Im „Biberpelz“ (1893) trifft Hauptmann auf dem Gebiet des Lustspiels wie sonst im historischen Drama mit Heinrich v. Kleist zusammen. Diese Diebskomödie ist, wie der „Zerbrochene Krug“, ein „analytisches Drama“: die Exposition giebt nur Rätsel, die Handlung selbst löst Schritt für Schritt die dunkle Vorgeschichte auf. Freilich nur für den Zuschauer, nicht für den superklugen Amtsvorsteher, in dem Hauptmann — unter Benutzung eines Modells aus seinem für das Stück ausgenutzten Aufenthalt in Erkner — ein prächtiges Bild einer bestimmten, leider jetzt nur noch überhand nehmenden Art von Verwaltungsbeamten zeichnet: „schneidig“ und um so leichter hinters Licht zu führen, jeder Zoll ein Streber, der über Dingen, die ihn „oben“ in Erinnerung rufen könnten, seine nächsten Pflichten vergißt. Dieser meisterhaft gezeichnete Typus auf der einen, die unvergleichliche Wäscherin auf der anderen Seite sind die Angeln des Stückes. Die Wolffen ist von dem plebejischen Strebertum beseelt, das auch den Meister Oelze erfüllt, und bildet so ein Gegenbild zu dem aristokratischen Streber; sie ist heimlich so schlau, wie er eigentlich dumm ist, und thut dabei so ehrbar, wie er forsch; sie ist so fleißig und für die Ihrigen allein bedacht, wie er bequem und egoistisch. So kommen die beiden vortrefflich miteinander aus, und die Braven haben das Nachsehen, der zappelige, immer gleich erhitzte Hausbesitzer und sein nervöser Mieter — der erste zumal eine köstliche Figur.

Was Hebbel im „Trauerspiel in Sizilien“ mit dem schweren Apparat einer pathetisch-grotesken Tragikomödie anstrebte, das vollzieht sich hier leicht aus der Natur der Umstände heraus: die Obrigkeit wird zum Beschützer des Verbrechers, freilich nicht in böser Absicht, aber doch noch weniger unverschuldet. Ein kranker Zustand wird auch hier offenbart, wie er da eintritt, wo der Beamte über der Politik die Gerechtigkeit und über Sympathien und Antipathien die Pflicht vergißt. Tendenz fehlt so wenig wie in „Vor Sonnenaufgang“ oder den „Webern“; während „Hannele“, das objektivste Werk des Dichters, obwohl das am meisten idealistische, von Socialisten und Frommen mit gleich unzureichenden Argumenten in Beschlag genommen werden konnte. Die Tendenz ist

eben die des Hamlet: der kranken Zeit den Spiegel vorzuhalten. Deshalb läßt der Dichter zweimal fast denselben Vorgang spielen: beim Diebstahl von Holz und dem des Biberpelzes wiederholen sich die lustigen Irrtümer des Untersuchenden. Es soll gesagt werden, daß nicht etwa nur einmal durch einen ungünstigen Zufall der Dieb geschützt bleibt, sondern daß das „im System liegt“. Dramatisch ist das freilich gewagt, obwohl der Dichter in den Verhandlungen so viel Humor und Witz entfaltet, wie man ihm sonst gar nicht zutraut; in dem prächtigen Moment vor allem, wo Wehrhahn den gestohlenen Pelz zu sehen bekommen könnte und nun triumphierend, indem er auf den Hehler deutet, ruft: „Sie sehen, der Mann hat selbst einen Pelz!“

Die Charakterschilderung verweilt mit gleicher Liebe im Ausmalen des originellen Familienlebens der Wäscherin und des typischen Hin und Her auf dem Bureau des Vorstehers. Aber die einzelnen Figuren sind doch eben nur Mittel zum Zweck. Eine politische Tendenzkomödie ist der „Biberpelz“ — die genialste, die seit Gogols „Revisor“ geschrieben wurde. Aber es ging ihm damit, wie dem Russen mit seiner grimmigen Satire: „So habe ich lange nicht gelacht“, sagte der Zar zu dem Dichter. „Das war eigentlich nicht ganz meine Absicht“, erwiderte Gogol.

„Florian Geyer“ (1895) war weniger leicht mißzuverstehen. Es ist gewissermaßen eine Wiederholung der „Weber“ auf höherer Stufe und mit den vergrößerten Schwierigkeiten eines historischen Dramas. Auch die „Weber“ sind eigentlich schon ein historisches Drama; aber der zeitliche Abstand ist doch hier noch nicht so groß, daß wir die Schwierigkeit seiner Reproduktion voll empfänden. Wenn nun aber Gerhart Hauptmann ins Mittelalter zurückgriff, schien er von vornherein alle Gesetze der neuen Schule zu verleugnen. Seit Jahren lehrte die Mehrzahl der realistischen Doktrinäre, die historische Kunst sei abgethan — das Geschichtsdrama sei tot wie das Geschichtsgemälde. Aber das war eben ein doktrinärer Irrtum. Ob „modern“ oder „historisch“ — das ist eben nur ein Unterschied im Was; auf das Wie kommt es an. Mit Typen arbeitete das alte Drama, mit Individuen das neue. Woher sie sie nahmen, ist Nebensache. Hauptmann mußte von seinem Standpunkt aus lauter Individuen vorführen, die auf dem Hintergrund gemeinschaftlicher Zeiteigenheiten persönliche Art zeigen. Das hat er gethan, und mit ungemeiner Kraft. „Der anfangs

so mühsame Gang durch diese sechs Räume des Dramas", sagt Schlenther, „belohnt mit der Bekanntschaft von einem halben Hundert lebendiger Menschen. Darin liegt eine großartige Schöpferkraft; es soll unter unseren neueren Dichtern mal ein zweiter kommen, der etwas Ähnliches vermöchte." Und diese Menge eigenartiger Gesellen fügt sich zugleich zu einem einheitlichen, überzeugenden Gesamtbild der Zeit zusammen. Überzeugend wirkt vor allem, trotz einigen Fehlern und gewissen Übertreibungen, die Sprache. An den „Webern" hat der größte lebende Kenner deutscher Dialekte, der speciell noch der genaueste Kenner der schlesischen Mundart ist, Karl Weinhold, die unbedingt sichere Beherrschung des Dialektes gerühmt; bei „Florian Geyer" hat ein gründlicher Kenner der Litteratur unserer Reformationszeit, Max Herrmann, die kunstvoll archaistische Rede bewundert.

Nur trotz alledem und alledem — wir haben das Gefühl, daß Anstrengung und Ergebnis hier nicht im richtigen Verhältnis stehen. Swifts Gulliver läßt sich auf der Insel Laputa Alexander den Großen an der Spitze seines Heeres nach der Schlacht bei Arbela zeigen, „welcher denn auch sogleich, auf eine Bewegung des Fingers von seiten des Gouverneurs, unter dem Fenster, wo wir standen, erschien". Diesen Eindruck der Leichtigkeit im Beschwören der Geister vermissen wir hier allzu sehr. Die Breite der zuständlichen Schilderung, die Massenhaftigkeit der Figuren, die Ausführlichkeit der Debatten auf der Bühne, die Schwierigkeit der Sprache — das entfernt sich zu weit von dem einzigen Prinzip, das die Kunst niemals verleugnet hat und ohne Schaden nie verleugnen kann: von dem, Ordnung und Übersicht in ein Chaos zu bringen.

Nicht an dem Helden liegt die Schuld. Florian Geyer, sagt ein eindringender Kritiker, geht wie ein leerer schwarzer Harnisch durch das Stück. Aber durch sein Schwanken, seinen falsch angebrachten Idealismus, seine Vorliebe für Reden und seine Abneigung gegen schnellen Entschluß leistet er gerade, was er soll: er fungiert als Modell des ganzen im Aufstand begriffenen Volkes, er veranschaulicht in seiner Person die aufständischen Bauern, ihre zerbrochene, nur eben schnell einmal aufflackernde Lebenskraft, ihre Reife zum Untergang. Das also ist in der Ordnung; wäre er ein Kerl wie Goethes Götz, so hätten ihn diese Bauern nicht zum Führer gemacht. Deshalb hat Hauptmann aus seinem Studium und aus seiner Gesamtanschauung heraus auch den Götz von

Berlichingen aus Goethes Idealfigur zu einem kleinen Krakehler gemacht — nicht aus Trotz, sondern aus Wahrheitsfanatismus. Das ist nur in Ordnung, daß diese Führer alle, wie die des Weberaufstandes, „schlechte Hirten" sind, die ihre Herde nur schneller den Wölfen in den Rachen jagen. Aber der eigentliche Held selbst, dies unglückselige, von Adel und Pfaffheit so kläglich in Grund und Boden verwüstete Bauerntum ist kein dramatischer Held. Die Zustandsschilderung, die Krankengeschichte wird durch den schwerfälligen Apparat ermüdend; der starke Hauch menschlichen Mitgefühls, den wir für den besten je von dem brutalen Egoismus seiner natürlichen Beschützer vernichteten Bauernstand der Welt empfinden, und der starke Haß gegen diese rohen, feigen und hochmütigen Junker kann doch solche Unmenge von Stoff nicht genügend beleben. Ein paar höchst wirksame Momente wie im Vorspiel das Messerstoßen oder Tellermanns Tod, ja selbst der wirklich großartig geschilderte Untergang des zu Tode gehetzten Feldhauptmanns stechen gegen die monotone Umgebung zu stark ab; gar die romantische Marei, Käthchen von Heilbronn in realistischer Beleuchtung, wirkt wie ein absichtlich poetisierender Effekt mehr verletzend als hebend.

Wir können also das Publikum nicht schelten, das dies Drama ablehnte trotz aller Kraft der Charakterschilderung, der Verinnerlichung und Vergegenwärtigung. Dennoch schreiben wir der Tragödie eine große Bedeutung zu. Auf dem Weg zu dem großen historischen Volksdrama neuen Stils war diese Etappe unvermeidlich: die fast naturalistische reine Reproduktion. Sie ist in den „Webern" noch nicht vorhanden: hier wählt der Dichter Repräsentanten und typische Züge aus — und darin besteht ihr dramatischer Vorzug; im „Florian Geyer" versucht er es, die „Totalität des Zustandes" (wie Goethe sagt) in ihrem vollen Sinne auf die Bühne zu schleppen. Diese ungeheuere Kraftprobe hat als solche Wert. Sie ist als Kraftprobe gelungen; aber es ist wieder mehr Gymnastik als Kunst.

Gleichwohl — es ist nun bewiesen, wie viel der Realismus vermag. Der „Florian Geyer" kann ein für allemal als Antwort auf die Frage dienen: läßt sich überhaupt ein ganzes großes Stück Wirklichkeit annähernd unverändert auf die Bühne bringen? Ja, können wir jetzt antworten. Aber man soll nun das Experiment nicht wiederholen und sich dem Verlangen der Kunst nach übersichtlichen Linien, nach Vereinfachung nicht länger verschließen.

So geringen Erfolg „Florian Geyer" hatte, so ungemessenen errang die „Versunkene Glocke" (1897). Der theatralische Erfolg war nur mit dem von Sudermanns „Ehre" (1890) zu vergleichen und ließ selbst den von Fuldas „Talisman" (1892) und Wildenbruchs „König Heinrich" (1896) sowie den von Hauptmanns eigenen „Webern" (1892) zurück — den stärksten „Schlagern" der neueren Zeit; daneben ging noch eine buchhändlerische Verbreitung, wie sie Dramen kaum je erleben (1898 die 37. Auflage!). Vielleicht kann aber gerade dieser Erfolg ein wenig bedenklich stimmen.

Wie kam Hauptmann dazu, ein Märchendrama zu schreiben?

Er hat als Kind gern Märchen gelesen, auch selbst eine Pygmalion-Fabel verfaßt. Wohl, aber das sind weit zurückliegende Einflüsse. Eine Rücksicht auf die Mode wird man dem gerade und still seines Weges schreitenden Manne nicht zutrauen. Ich glaube, von „Hannele" finden wir am leichtesten den Weg zur „Versunkenen Glocke". Bei seinen mittelalterlichen Studien hatte sich Hauptmann liebevoll in die bildende Kunst vor allem Altnürnbergs versenkt. Das Sebaldusgrab zumal hat es ihm angethan: wieder traf hier der moderne Realist mit Tieck und Wackenroder zusammen. Auch ihm wurde der mittelalterliche, ganz in seinem Kunstleben aufgehende Bildner zum Typus des Künstlers überhaupt. Er versetzt sich in seine Gedankenwelt. Der Mißerfolg des „Florian Geyer" regt neue Gedankenketten an: der Konflikt des Künstlers mit der Zeit, des Neuerers mit seiner Umgebung — schon von Gutzkow in „Maha Guru" zur symbolischen Behandlung allgemeinster Fragen benutzt — wird in jene Zeit übertragen. Nun sucht sich Hauptmann das Seelenleben des alten Künstlers zu vergegenwärtigen; diesmal aber weniger durch tiefe Studien als durch Divination, durch ein Übersetzen der eigenen Empfindungen. Um das geistige Leben des Mittelalters zu schildern, bedarf er des Geisterglaubens. Der Künstler, der an den Kirchthüren und Kirchgestühlen gern seine wunderlichen Bildungen anbringt, Idealgestalten, halbtierische Köpfe, menschgewordene Arabesken — man denke an Dürers Gebetbuch Kaiser Maximilians! — sieht im Geist diese Schöpfungen seiner Phantasie leibhaft vor sich. Nun aber — schon in „Hannele" überstiegen die Traumgeschöpfe zuletzt die Grenzen der vierten Dimension und wurden als Wirklichkeiten empfunden. Hier geschieht das durchweg. Der Nickelmann, trotz seinen aristophanischen Ursprüngen auch gut mittelalterlich, der lebendig gewordene Wasserspeier einer gotischen

Kirche; oder Rautendelein, Rot-Ännchen, eine schlesische Elfe und gleichzeitig eine Verkörperung der lockenden, sinnlichen, andachtsfeindlichen Reize der Schönheit — sie sind jetzt so lebendig, so konkret wie der Glockengießer und seine Familie.

Das Drama ist eine Art von Quintessenz aus allen Dramen Hauptmanns. Das Hauptmotiv — der strebende Geist zwischen Alltag und Ideal — ist bis in manche Einzelheiten hinein eine Wiederholung des Problems der „Einsamen Menschen"; auch der mahnende Geistliche als Vertreter des Alten kehrt wieder. Die Zeitstimmung teilt das Stück mit „Florian Geyer", den Märchenton mit „Hannele". Die starke Benutzung von musikalischen Leitmotiven, eine Erbschaft aus dem alten Volksstück, war schon in dem historischen Weberlied der socialen Tragödie angebahnt; auch im „Florian Geyer" dient das Singen von Liedern als Hilfsmittel zur Veranschaulichung der Stimmung. Die Vernachlässigung der so zu sagen „rein bürgerlichen" Figuren erinnert an „Crampton", das Behagen an allerlei Schabernack im Waldschrat an die Diebskomödie. Die alte Wittichen spricht schlesisch, wie in den „Webern" und in „Fuhrmann Henschel" gesprochen wird. Und die ausführliche Beschreibung scenischer Gemälde wie vor dem vierten Akt ruft die scenische Lyrik des Erstlingsdramas in das Gedächtnis zurück.

Goethe hat auch einmal ein Drama geschrieben, in dem fortwährend Anklänge an frühere Arbeiten vorkommen: „Stella". Und es ist auch dasjenige, in dem aus fremden Werken die meisten Reminiscenzen begegnen. Ebenso war es den Kritikern leicht, aus der „Versunkenen Glocke" jetzt die „Frösche" des Aristophanes — die Hauptmann in Jena mit großem Vergnügen gehört hatte — jetzt den „Sommernachtstraum", jetzt den „Faust", jetzt das Märchen vom Thränenkrüglein herauszuhören. Wie kommt es, daß zwei sonst so selbständige, so originelle Dichternaturen einmal ein Werk schmieden, das aus lauter Stücken anderer Glocken gegossen ist? Ich glaube, bei „Stella" wie bei der „Versunkenen Glocke" hat es die gleiche Ursache. Das persönliche Problem beschäftigte den Dichter so stark, daß ihm das künstlerische Nebensache wurde. Ein verwandtes Problem obendrein: der unstete Mann zwischen zwei Frauen, deren einer er durch Pflicht gehört, der andern aus Neigung.

Jedenfalls — der Dichter ist hier selbst Heinrich der Glockengießer. Unsicher steht der sonst so feste Meister da. Er schwankt

hin und her zwischen dem Symbolismus, der sich an die Glocke knüpft, das Sinnbild des versunkenen großen Dramas, und dem realistisch-freudigem Ausmalen der Zustände dieser Geister- und Menschenwelt. Er schwankt zwischen Sympathie mit der armen verlassenen Familie und Befürwortung der künstlerischen Herrenmoral. So kommt überall ein unklarer Ton in das Ganze, der in der einen großen Rede Heinrichs direkt zur Phrase führt. Die drei Becher am Schluß — sie dürften verständliche Symbole sein, dürften rein märchenhafte Stimmungsmittel sein, wie etwa bei Maeterlinck; aber für die eine Wirkung sind sie nicht genügend mit lyrischem Reiz ausgestattet, für die andere bleibt ihre Bedeutung zu unklar.

Kritiker, die bis dahin Hauptmann bekämpft hatten, wie den geistreichen Ludwig Speidel in Wien, hat die Poesie der Märchengestalten erobert. Ich kann nicht leugnen, daß auf mich Fouqués stille Undine und selbst Andersens arme kleine Seejungfrau stärkeren Eindruck machen als Rautendelein. Der Nickelmann und der Waldschratt — ja das sind Prachtschöpfungen; aber ihre „sichere Gegenwart“ stellt die unsichere Zeichnung Heinrichs nur noch mehr ins Licht. Bezaubernde Verse begegnen, bestrickend wie Elfengesang; wir haben keinen Realisten, der sie sonst noch singen könnte. Aber die Glocke selbst tönt nicht hell und voll, nur dunkel aus dem Meeresgrunde hören wir ihren Klang; verwirrt irrt ihm der Meister nach und läßt uns in Verwirrung.

Mit dem „Fuhrmann Henschel“ (1898) schien Hauptmann wieder ganz in die Bahn seiner ersten Dramen einzulenken: ein schlesisches Dorf, naturalistische Krankheits- und Wirtshausscenen, Dialekt, Fernhaltung jedes idealisierenden Moments. Dennoch bedeutet diese Tragödie einen sehr wesentlichen Fortschritt. Zum erstenmal giebt Hauptmann wirklich statt bloßer Zustandsschilderung Entwickelung. Vielleicht war die „Versunkene Glocke“ nötig, damit er sich zu einer „Handlung“ im dramatischen Sinne erzog: vielleicht mußte die Entwickelung sich ihm erst in der Märchenfigur Rautendeleins, die Heinrichs Schicksal wird, objektivieren, ehe er in die Seele einer Gestalt fortschreitende Bewegung einführen konnte. Helene, die Familie Scholz, Crampton, Hannele, Florian Geyer bleiben, was sie sind; wie in den Dramen von Holz und Schlaf offenbart sich nur ihr Wesen unter dem Zwang der Umstände immer deutlicher. Bei dem Fuhrmann zuerst hat Hauptmann versucht, auch die leise fortschreitende, fast unmerkliche Veränderung des Organismus vorzuführen. Die

andern Dramen geben nur die Krankheit — dies auch die Erkrankung. Als ein kräftiger, frischer, mit sich und der Welt zufriedener Mann aus dem Volk tritt Henschel uns zuerst entgegen. Aber er ist nur einfachen normalen Verhältnissen gewachsen. Das Schicksal verstrickt ihn in schwere Sorge. Daß er der ersten Frau zugeschworen, die nicht zu heiraten, die dann doch ihre Nachfolgerin wird — das ist nur äußerlich sein Verhängnis; die Tragik selbst liegt darin, daß die arme kranke Frau recht hatte mit ihrem Instinkt. Die brutale, kräftige Person, die ihr folgt, paßt zu dem gewissenhaften, gutmütigen Mann so wenig wie die zweite Frau des Bahnwärters Thiel zu dieser ähnlichen Natur; wie sie das Kind mißhandelt, das ist beidemal — ganz Ibsenisch — die typische Offenbarung ihrer lieblosen Härte. Der Mann, der sich über die Warnung der ersten Frau hat wegüberreden lassen, geht an der Seite der sinnlich-begehrlichen, herrschsüchtigen, gemeinen Frau zu Grunde. Seine Begriffe verwirren sich; er versteht die Welt nicht mehr. Er weiß das Netz nicht zu entwirren, das sie ihm über den Kopf geworfen: so springt er aus dem Leben, wie Helene, wie Johannes Vockerat, wie Hannele; auch Florian Geyer begeht eigentlich einen Selbstmord, als er auf das Schloß seines Schwagers flieht.

Trotz diesem Fortschritt in rein dramatischer Hinsicht — denn Entwickelung fordert das Drama, wenn es auch äußere Handlung entbehren kann — ist die Zustandsschilderung noch immer ausführlich, oft, z. B. in der Vorführung der widerwärtigen Restaurateurfamilie, breiter, als die Ökonomie des Stückes irgend fordert. Eine dumpfe drückende Luft lastet über dem ganzen Stück und läßt kaum atmen. Neben dem Unheil, das wir vor Augen sehen, kündigt sich kommendes an: die Wirtsfamilie wird immer tiefer herabkommen, das gefallsüchtige Mädchen in sein Elend rennen . . Wir fühlen uns bedrückt, bedrängt und haben die Empfindung, wie hoffnungslos auch ein Einzelschicksal sein möge — diese lichtlose Gesamtschilderung könne nicht getreu sein. Hat der Dichter absichtlich sich von dem Überschwang idealistischer Töne asketisch heilen wollen? ist eine dumpfe Stimmung über ihn gekommen? Wir wissen es nicht; aber wie nach dem „Crampton" hoffen wir auf eine neue Erhebung.

Wir haben Hauptmanns dichterische Laufbahn nicht als ein ununterbrochenes Ansteigen schildern können; aber wir sind weit davon entfernt, zu glauben, daß er seinen Höhepunkt schon über-

schritten habe. Dieser unbeirrbare Ernst, der ruhig weiterschreitet, dieser unbestechliche Wahrheitssinn sind uns Bürgen. Wer die „Weber“ schuf mit ihrer großartigen Wahrhaftigkeit und die Figur Hanneles mit ihrer tiefen Poesie — „halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen“ —, der hat sich noch nicht ausgegeben. Schranken hat seine Begabung, das wissen wir. Eine wunderbare Treue der Wiedergabe, eine seltene Kunst des seelischen Durchdringens ist ihm gegeben; aber unsere verwöhnte und nun einmal nicht mehr naive Zeit vermißt das, was wir „Geist“ zu nennen pflegen. Die witzigen Spiele des Zufalls und der Verblendung vermag der Autor des „Biberpelzes“ aufzufangen und nachzubilden, den Humor eines genialen Trinkers zu erfassen — versagt ist ihm ein Schalten im Reich der Ideen, ein Beherrschen auch der Abstraktionen, wie etwa Goethe, Gottfried Keller, Theodor Fontane es besaßen, ohne deshalb der Realität unrecht zu thun. Sudermann und die jungen österreichischen Dramatiker, Schnitzler vor allen, vereinigen jene Begabung mit der einer packenden Reproduktion der Wirklichkeit. Man mag es eine entbehrliche Begabung nennen; man mag sagen: nach der Überschätzung des „Esprit“ im Drama (und im Roman) seit der jungdeutschen Zeit, ja seit den Romantikern — denn der Geisteshochmut der Schlegel brachte zuerst den Kultus des geistreichen Wortes bei uns in Schwung — sei sein völliges Zurücktreten eine gesunde Reaktion. Dennoch darf man sich nicht verbergen, daß das Fehlen dieser Anlage auch für die vorhandenen Talente Hauptmanns Gefahren in sich schließt. Mit dem Herzen durchdringt er, was er in so großer Anschaulichkeit vor sich sieht; dem Geist bleibt es ein Chaos. Ihm fehlt der Blitz, der das Dunkel der Dinge durchhellt. Er stellt sie wieder her, wie sie waren; aber er läßt sie unverändert. Das liegt an ihm, nicht an den Prinzipien des Realismus. Eine Neigung, die Nebel aufzuhellen, zeigt er selbst zuweilen; so könnte man in jenem Wort der „Weber“, einen Augenblick freien Aufatmens müsse der Mensch doch im Leben haben, gleichsam das Motto der Dichtung sehen. Aber es bleibt vereinzelt und dringt nicht tief genug.

In der bildenden Kunst sind Meister nicht ganz selten, die eine große Kraft der — realistischen oder stilisierenden — Wiedergabe besitzen, ohne eigentlich Geist zu haben; in der Poesie sind sie naturgemäß seltener. Christian Rauch würde ich hierher rechnen, und vielleicht selbst Bertel Thorwaldsen. An ihrer Bedeutung

wird deshalb auch ein Bewunderer von Schlüter oder Adolf Hildebrand nicht zweifeln. Es ist wohl auch nur bei uns möglich, daß so ängstlich abgewogen wird, ob einer bedeutenden Erscheinung auch ja nicht zu viel Ehre angethan werde. Ein dickes Buch über einen lebenden Dichter! Nun, Geibel lebte auch noch, als (1869) Karl Goedeke ihm eine Biographie widmete, die etwa denselben Umfang hat wie Schlenthers Buch über Hauptmann; und der klassische Typus der Epigonenpoesie ist sicherlich nicht interessanter als der Bahnbrecher einer neuen Kunst, in der Realismus und Idealismus sich die Hände reichen. Wir sind es freilich schon von der Goethe-Philologie her gewohnt, daß wir uns entschuldigen müssen, wenn wir ein Phänomen eindringend studieren, das „nur ein geistiges" Phänomen ist. Niemand hat etwas dagegen, wenn ein Straßburger Anatom eine Untersuchung von 1240 Seiten über das Schädeldach des Pithecanthropus erectus veröffentlicht — ich wahrhaftig am allerwenigsten! —, aber daß das Werden und Wachsen einer neuen Kunst ernster untersucht wird, als in ein paar Feuilletons mit gesperrt gedruckten Schlagwörtern möglich ist, das scheint gerade den sonstigen Verehrern der „Exaktheit", Beamten, Naturforschern, Altphilologen, ein Mißbrauch.

Auch Hermann Sudermann hat schon ausführliche Würdigung und Schilderung (durch Woldemar Kawerau) gefunden. In den Romanen und Satiren, die sich mit neuerer Litteratur beschäftigen, fehlt sein Bild kaum je, zuweilen bis zur Unkenntlichkeit verzerrt — aber doch immer so, daß Sudermann als ein bezeichnender Typus aufgefaßt erscheint. Mir scheint weder die Heftigkeit der Angriffe berechtigt, noch die Bedeutung, die man der Erscheinung beilegt. Sudermann überragt an ernstem Streben und leidenschaftlicher Sehnsucht, über sich hinauszuwachsen, recht viele, die man gemütlich passieren läßt. Es ist nicht einmal ganz richtig, daß er hinter den Theatercoups herlaufe: sie laufen ihm nach, wie Wildenbruch die Effekte, und er weiß sich ihnen nur nicht tapfer genug zu entziehen. Er hat sein Temperament allerdings in den Dienst des Erfolges gestellt — aber es ist doch sein Temperament, er heuchelt doch nicht, wie alle die Schwächlinge jetzt, die (nach Immermanns Xenion) „den kraftgenialen Rekel" spielen, wie die schüchternen Natürchen, die sich zu krankhafter Sinnlichkeit erhitzen.

Auf die „Familie Selicke" und „Vor Sonnenaufgang" (beide

1889) folgte unmittelbar Sudermanns „Ehre“ (1890), der wieder auf dem Fuß Hartlebens „Angele“ (1891) und Wolzogens „Lumpengesindel“ (1892) folgten. Es waren recht verschiedene Schiffe, die unter der Flagge „realistisches Drama“ segelten: naturalistische Zustandsschilderung, ironische Charakterstudie, mit allen Mitteln arbeitendes Tendenzdrama. Doktrinär und Temperamentsmensch, Skeptiker und Humorist, Lyriker und Epiker fuhren in der gleichen Wettbahn. Ein stärkerer Unterschied war jedoch nicht denkbar als der zwischen Hauptmann und Sudermann.

Gerhart Hauptmann versenkt sich mit der Andacht des Lyrikers in die Zustände; Sudermann stürzt sich mit der Leidenschaft des Epikers in die Handlung. Freilich — sie muß dazu angethan sein, aufregend, wirksam. Er schildert sein eigenes Wesen, wenn er in dem für ihn vor allem charakteristischen Drama, in „Sodoms Ende“, die Art des Helden beschreibt: „Mit Elan dringt er mitten in die untergehende Stadt — die Straße da — schon lichterloh — Männer und Weiber, nackt und halb betrunken, wie sie gerade aus ihren Orgien taumeln . .“ Etwas von Sodoms Ende ist in jedem Drama Sudermanns.

Sein Roman voller starker Effekte, mehr noch sein eigenes Temperament mit der entschiedenen Richtung auf unmittelbare Wirkung wiesen schon den Autor des „Katzenstegs“ auf die Bühne. Die „Ehre“ (1888; 19. Auflage 1898) machte ihn auf einen Schlag zum berühmten Mann. Man hat den Erfolg lediglich in der Tendenz suchen wollen. Sicherlich hat die energische Tendenz des Werkes Anteil an seinem Sieg; so gut wie bei Wildenbruchs „Quitzows“ (1888) und „König Heinrich“ (1896) empfand man die politische Parteinahme als Zeugnis einer lebendigen Persönlichkeit und sympathisierte mit dieser, gerade weil die Skepsis der reinen Realisten mit ihrer kühlen Unpersönlichkeit vorhergegangen war. Aber wenn die Tendenz allein genügte, hätten Joseph Lauff (geb. 1855: „Der Burggraf“ 1897) und Rudolf Stratz (geb. 1864: „Der lange Preuße“ 1897) Sudermann den Rang ablaufen müssen. Dieser hatte aber auch ganz unzweifelhafte dramatische Qualitäten einzusetzen. Figuren von einer gewissen trotzig-typischen Eigenart zeichnet er packend, und die kleine Heinecke hat in ihrer absoluten „Echtheit“ mindestens damals auf der neueren deutschen Bühne kaum ihresgleichen gehabt. Die Handlung war interessanter, als man es gewohnt war: die bewährten

alten Motive der Verführung des armen Mädchens und der socialen Mesalliance werden in neuer, „zeitgemäßer“ Beleuchtung gezeigt. Man fühlte in diesem ernsteren Anpacken wichtiger Probleme einen Fortschritt gegen das Wirtschaften mit Lustspielmotiven, wie es die Lindau und Blumenthal auch in ihren nicht rein possenhaft gemeinten Stücken getrieben hatten. Schon bei Lindau selbst hatte „Gräfin Lea“ (1880) mit einem solchen Anlauf ungewöhnlich gewirkt, und Adolf L'Arronge (geb. 1838 in Hamburg) hatte mit den social-versöhnlichen Rührscenen seiner auf alter Tradition fortbauenden Volksstücke („Mein Leopold“ 1873, „Dr. Klaus“ 1878, „Wohlthätige Frauen“ 1879) einen Augenblick lang wahre Triumphe gefeiert. Auch bei ihm tauchte schon die glückliche Idee auf, die Sudermann raffiniert ausgestaltete: die pointierte Gegenüberstellung von Vorder- und Hinterhaus. Der Tapezierer, der dem Töchterchen aus verwöhntem Haus seine dickbelegte Käsestulle anbietet und, als es ihr schmeckt, wohlwollend sagt: „So könnten Sie es nu alle Tage haben!“ — dieser von dem Berliner Publikum mit jubelnder Freude begrüßte „Mann aus dem Volk“ ist typisch für die Art, wie das „Volksstück für die höher gebildeten Kreise“ ihnen den Ruhm der Arbeit schmackhaft zu machen weiß.

Sudermann steht in dieser Tradition, und gerade dadurch hat er seine Popularität zu Wege gebracht. Er braucht das Gegenüberstellen von Vorder- und Hinterhaus weder Nestroy noch Benedix abgesehen zu haben; er hat es wahrscheinlich nicht einmal von Gustav Freytags „Graf Waldemar“. Es lag seiner energisch vorstrebenden Natur mit ihrem sehr realen Ehrgeiz so nahe, daß er auch ohne all die Muster im gebildeten Volksstück darauf gekommen wäre. Nun aber bildete er den socialen, stofflichen Unterschied noch stilistisch aus. Im Hinterhaus bei Heineckes realistischer Stil — nicht bloß in Sprache und Handlung, sondern, was viel wichtiger, auch in den Anschauungen: eindringende Beobachtung der wirklichen Denkart kleiner Arbeiter, ohne die schönfärbende Brille socialistischer Verherrlichung, ohne die trübende aristokratischer Geringschätzung. Im Vorderhaus bei Kommerzienrats alles konventionell: die Rede, die Gebärden, auch die Charakterschilderung bis hin zu dem fürchterlich Lindauschen Schlußeffekt: „Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?“ Als Probierstein der Anschauungen der fundamentale Begriff der Ehre; als Vermittler zwei Übergangsfiguren: der heraufgekommene Sohn des Hinterhauses, der „deklassierte“ der

Aristokratie — jener zu den Auffassungen beider Lager im Gegensatz, dieser durch neu gewonnene Anschauungen über beide erhaben. Hier steckt nun freilich die Achillesferse des wirksamen Aufbaus. Graf Trast ist nicht nur durch seinen langen schönen Bart dem Grafen Waldemar Freytags ähnlich — er teilt auch mit ihm die unleidliche pädagogische Weisheit und die Unfehlbarkeit des deus ex machina. Wie gleichzeitig Kretzer mit seinem socialen Roman, so lernte Sudermann mit seinem socialen Drama dem Epiker der liberalen Bourgeoisie mehr ab, als die moderne Dichtung vertragen konnte; dazu kam noch das Muster der modernen Franzosen mit dem typischen „Raisonneur" bei Augier oder Dumas. Trasts Reden sind nicht nur inhaltlich recht anfechtbar — etwas Nietzsche: „daß sie eine Not war, ist der Ursprung jeder Tugend gewesen" mit viel vager Tugendpredigt über Pflicht und Ehre gemischt — sondern vor allem ästhetisch unerträglich: der Dichter steigt aus dem Souffleurkasten und läßt alle Mitwirkenden unterwürfig schweigen, bis er seine eigentliche Meinung verkündigt hat. Aber das Publikum liebt die Deutlichkeit; man citiert ja auch aus Schillers großartigen Dramen am liebsten die Stellen, wo er beinahe trivial wird.

Mit der „Ehre" hatte Sudermann das Schema seiner socialen Dramen gefunden. Es ist bezeichnend, wie sich bei ihm die Formel Hauptmanns umgestaltet (unwillkürlich, denn das Schema des größeren Nebenbuhlers stand noch gar nicht fest). Bei Hauptmann giebt ein Bote aus der Fremde Gelegenheit, daß der längst gereifte Zustand sich offenbart; bei Sudermann kommt der Hauptheld selbst aus der Ferne nach Haus und zwei verschiedene Zustände geraten dadurch in Konflikt: der unveränderte der Heimat, der neu gereifte des Heimkehrenden. So in der „Ehre", im „Glück im Winkel", am deutlichsten in der „Heimat", annähernd auch in „Sodoms Ende", in „Fritzchen", selbst in „Johannes". Sein intensiver Thatendrang verlangt für den Helden ein von Mühen und Erfolgen ausgefülltes Leben: Willy Janikow oder Magda haben die Leistungen hinter sich, die Johannes Vockerat immer nur vor sich hat. Dramatischer ist das unzweifelhaft; und Sudermann hat nicht nur zum Reformator des deutschen Romans das Zeug gehabt — er hätte auch neben dem Lyriker Hauptmann das Drama mit seiner epischen Begabung verjüngen können. Nur eben — der kleine Effekt ward auch hier sein Verhängnis.

Sudermann hätte ein Drama schaffen können, naturalistischer, materialistischer als Holz und Schlaf und Hauptmann und aus der naturalistischen Psychologie heraus Epoche machend. Sein Talent wies ihn auf ein Drama, von dem im Ernst die Worte des Skeptikers in „Sodoms Ende“ gegolten hätten: „Es giebt keine Liebe — es giebt kein Schicksal — es giebt keine Pflichten — es giebt bloß Nerven“. Das Nervensystem als modernes Fatum — das ist ein Gedanke, den Strindberg und seine Nachahmer, Hermann Bahr und Ola Hansson, in Erzählungen durchzuführen versuchten; aber das Theater ist der richtige Boden dafür. Wir glauben nicht an jenen Satz; aber wer an ihn glaubt, sollte das dramatische Experiment versuchen. Wie in nervösen Naturen, die keiner Konsequenz mehr fähig sind, der Begriff eines folgerechten Schicksals sich auflöst in die Vorstellung eines Chaos von launischen Eindrücken, Suggestionen, Nervenzufällen; wie ihre Liebe einer plötzlichen sinnlichen Regung, ihr Pflichtbewußtsein irgend einer Verführung nicht zu widerstehen weiß — das hatte gerade Sudermanns impulsives Temperament packend darzustellen gewußt. Er begab sich mit „Sodoms Ende“ (1891) auf diesen Weg. Der wurmstichige Titane, der rasch verbrauchte Künstler wird zum Spielball aller Suggestionen: das künstlerische Pflichtbewußtsein und die Trägheit, die verdorbene Dame der Gesellschaft und das unschuldige Mädchen, der philiströse Musterprofessor Riemann und die Bewunderer seiner „Genialität“ zupfen abwechselnd an seinen Nerven und richten diesen unglückseligen Typus aus dem Sodom der raffinierten Wünsche und Genüsse zu Grunde. Ein Thema, das damals nur zu zeitgemäß war, als wieder einmal, wie fünfzig Jahre früher, die unzureichenden Giganten an allen Ecken und Enden auftauchten, sogenannte Genies ohne Saft und Mark, lauter Nerven, keine Knochen, und als ein thörichter Geniekultus diese „müden Männer“ vollends in ihrer selbstvergötternden Unfähigkeit ersticken ließ. Der „décadent“ ward Mode: je schlapper, desto moderner. Der alte Ranke hatte sich zur Devise seines Adelswappens gewählt: „labor ipse voluptas“; jetzt hieß es bei den Nachbetern von Huysmans und Oskar Wilde: „voluptas ipsa labor“. Erschlafft lagen überall angebliche Herkulesse auf den Lorbeeren ihrer ersten Arbeit herum, und anbetende Weiber streuten ihnen Weihrauch, während entzückte Winkelpfaffen der Welt die künftigen elf weiteren Wunderwerke im voraus anpriesen.

Die Sache war an sich bedenklich genug. Überflüssig war es, daß Sudermann sie durch ein Anstreichen mit den grellsten Farben der erotischen Verkommenheit noch vergröberte. Konventionell wie nur je eine Schilderung Neros durch die klassizistischen Epigonen war dies Gemälde der Décadence im Berliner Tiergartenviertel: „nec vir fortis nec femina casta“, wie ein Historiker der römischen Kaiserzeit sagt. Diese Typen sind viel zu Sudermannisch, um gemeingültig — oder um individuell zu sein: Frau Adah, bei ihren leidenschaftlichen Allüren kalt „wie eine Hundeschnauze“, gleich der Circe in „Es war“; das furchtbare junge Mädchen aus guter Familie, „demi-vierge“ mit unverdorbenem Herzen und unanständigem Mundwerk; endlich auch Willy selbst, dessen verbrauchtem, zerfressenem Naturell man so viel hitzige Leidenschaft nicht mehr zutrauen kann. Jede von diesen Seelen hat ihr konventionelles Vorderhaus und ihr naturalistisches Hinterhaus, aber die beiden verkehren nicht miteinander. Der Autor läuft von vorne nach hinten — wo er sich länger aufzuhalten pflegt — und läßt sich dem Publikum gegenüber durch die Mahnreden des braven Professor Riemann vertreten, weil er selbst keine Zeit hat, die Figuren deutlich sprechen zu lassen. Als Hilfsmittel gebraucht auch er, wie Ibsen, wie Helene Böhlau, das Symbol: das Gemälde Willy Janikows wird sinnbildlich in den Hintergrund gestellt und von Zeit zu Zeit wird der Vorhang gelüftet. Dann müssen wir mit den Beschauern gestehen: eine große Begabung, packende Effekte, originelle Auffassung; aber Gerhart Hauptmann müßte dann doch auch kopfschüttelnd wie Riemann sagen: ich kann das nicht — und wenn ich es könnte, möchte ich es nicht machen.

Der Mißerfolg des Stückes war wohl aber mehr durch den krassen Ton als durch die Kunstfehler verschuldet. Denn die „Heimat“ (1893), die künstlerisch viel niedriger steht, hatte wieder einen ungeheuren Erfolg. Dies Drama gehört bereits der modernen Weltlitteratur an; die Duse hat es italienisch gespielt und andere berühmte Schauspielerinnen französisch, englisch, russisch. Es trug den Namen seines Verfassers in Gegenden, in denen der Name Goethes ein bloßer Schall ist, etwa wie der des Aischylos, und die deutsche Dramaturgie gewann mit diesem Stück der bis dahin allein regierenden französischen den ersten Platz ab. Die Buchausgabe überholt die Verbreitung von Hauptmanns schwächstem und berühmtestem Werk (21. Auflage 1898). Kulturhistorische Bedeutung

wird danach niemand dem Drama abstreiten dürfen. Der individualistische Künstlerstolz, den die berühmte Sängerin vertritt, ward weithin als Vorbote einer Rettung aus den drückenden engen Verhältnissen socialer Vorurteile und kleinstädtischer Gewohnheiten begrüßt. Die Tendenz auf intensives Erobern des Lebens war in dieser rhetorisch-sentimentalen Paradefigur gemeinverständlich gemacht; und zugleich verriet Magda, die liebevolle Mutter ihres Kindes, so viel Gemüt, daß man an den harten Übermenschen Nietzsche nicht erinnert wurde. Und so pflückte das schlechte Drama die Früchte, die Ibsens tiefe Werke und Nietzsches tiefe Schriften angepflanzt hatten. Aber mit der Kunst hat dies Effektstück mit seinen Pistolenkästen und Schlaganfällen, seinem schlangengewandten Regierungsrat — Schillers Sekretär Wurm und Hebbels Schreiber Leonhard sind mit Recht avanciert — und dem Pastor aus Ibsens „Gespenstern“, mit seinem Abküssen der armen kleinen Schwester durch die große „in glänzendem Gesellschaftskostüm, einen weiten Mantel darüber — einen spanischen Schleier über das Haar geworfen“, und anderen schönen Momenten nichts zu schaffen. Wären nicht in der vortrefflichen Empfangsscene die Damen des Komitees knapp und sicher gezeichnet, man könnte glauben, der Künstler sei hier ganz in dem geschickt kombinierenden Bühnentechniker und Rhetor untergegangen.

„Die Schmetterlingsschlacht“ (1894), eine kleinbürgerliche Komödie mit guter Zeichnung des Milieus und heftigem Mißbrauch des Symbols, war viel besser; sie hatte in Wien großen, aber in Berlin gar keinen Erfolg. Das „Glück im Winkel“ (1895), in dem Sudermann nach Steigers Ausdruck „der Theaterwut der kleinen Leute einen rohen Junker zum Verspeisen vorwarf und einen waschlappigen Dulder von Schulmeister als Helden verherrlichte“, hielt sich wieder mit Glück auf den bösen Wegen der „Heimat“ und erntete die Lorbeeren Kotzebues. Man konnte glauben, der Dichter Sudermann sei tot, der Praktiker habe ihn erschlagen.

Da kam plötzlich ein scheinbar ganz anderer Sudermann. Er brachte historische Tragödien, historische Scherzspiele, Märchendramen. Große ernste Wirkungen schien er zu erstreben statt der Theatereffekte. Und der Schein trog nicht: wirklich war es eine Vertiefung, wirklich eine Abkehr von bequemen Wirkungen, was die neuen Stücke von den alten unterschied. Der Ehrgeiz spielte wohl mit. Vielfältig bemühte man sich wieder um das „große „Drama“: „Florian Geyer“

(1895) war zwar zu Boden gefallen, aber Wildenbruchs „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ (1896) mit Jubel begrüßt worden. Aber mehr als ein äußerlicher Ehrgeiz, ein Verlangen nach Erfolgen neuer Art war doch wohl ein edlerer Ehrgeiz in dem Dichter mächtig. Er war seiner bisherigen Technik selbst müde geworden. Die breiten Zustandsschilderungen, die Gerhart Hauptmann vor allem reizten, wurden seinem thatenlustigen Temperament lästig. Er wollte sie zurückschieben, was freilich dann doch nicht gelang. Kurze knappe Handlung, ein paar Figuren, das schien zuerst der Weg zu einer Neugeburt seines Dramas; dann: Anlehnung an die alte Tradition des historischen Dramas. Vor allem aber strebte er eine ernstere Folgerichtigkeit der Psychologie an.

Tendenziös blieb er; aber dieser leidenschaftliche Kampf gegen alte Vorurteile ist das Liebenswerteste an einem Autor, der der Kritik so viel schwache Seiten zeigt. Die Wahrheit gegen die Konvention — das strebte schon die „Ehre“ an und mischte doch selbst der „Wahrheit“ nur zu viel konventionelle Elemente bei. Jetzt ruft er als Helfer den größten Feind alles hohlen Scheines an: den Tod. Unerbittlich streift die Nähe des letzten Moments Flittertand und Schimmer ab. Deshalb waren die Totentänze in allen realistischen Zeiten beliebt. Einen kleinen Totentanz bilden auch die drei Einakter, die Sudermann unter dem gemeinsamen Titel „Morituri“ (1896) zusammenfaßte. Auch dies ist eine neue Mode, disparate Einzelstücke unter einem Generalnenner zu einer scheinbaren Einheit zu bringen; von den Gesamttiteln der Novellensammlungen z. B. Paul Heyses haben nach Sudermann auch Hartleben („Die Befreiten“ 1898), Fulda u. a. diese Manier übernommen. Bei Sudermann entbehrt immerhin die Gesamtüberschrift nicht ganz einer inneren Berechtigung. Wie Hannele sterbend zum Erschauen der Poesie aufblüht, so sehen die Todeskandidaten das wahre Glück erst in der Erregung des wirklich oder scheinbar letzten Moments. Der Gotenkönig Teja hat sich in eine unnahbare Heroenrolle verpanzert; aber kein prachtvoller Heldentod bedroht ihn jetzt, sondern langsam zehrt Not und Sorge seine Kräfte auf. Und jetzt erst in der höchsten Not erkennt er in der bisher verachteten Gattin die Verkörperung des Glückes, nach dem sein im Grunde weiches Herz allezeit dürstete. — Der Sohn des preußischen Junkers kennt sich besser; er weiß wohl, daß er nur für ein Glück im Winkel geschaffen ist. Aber die brutale Lebens-

auffassung des Vaters treibt ihn in die Welt konventioneller Ehrbegriffe, in die er nicht paßt. Das Problem von Sudermanns erstem Drama erneut sich; die rohe Mißhandlung des „Satisfaktionsfähigen“, die in den Roman „Es war“ unpsychologisch und unkünstlerisch hineingeworfen war, um die Hitze der Erregung noch zu steigern, wird hier zum tragischen Erlebnis: verloren ist Fritzchen so und so, nur die Angst bleibt ihm noch, ob er mit Ehren sterben kann. Und auch ihm geht nun erst mit voller Deutlichkeit auf, welch stilles friedliches Glück in der Heimat er sich verscherzt hat. — Der ruhmgekrönte Marschall am Hofe der galanten Königin betrügt sich selbst mit dem Glauben, die Fürstin liebe seine heldenhafte Erscheinung; der ironische Künstler, zum Kampf auf Leben und Tod herausgefordert, läßt ihn sehen, für welchen Trug und Tand er sein Heldenleben aufs Spiel setzt. So ist es allemal die Wahrheit, die siegt — aber fast immer zu spät. Zwar das „Ewig-Männliche“ wird ein leidlich graziöses Spiel in Versen; aber „Teja“ wird eine kurze historische Tragödie, trotz manchen Stillosigkeiten nicht ohne ernste Wirkung gesammelter Kraft, und „Fritzchen“ wird das reifste und vollendetste Werk, das Sudermann geglückt ist. Die kranke Mutter und der übergesunde Vater sind nicht des Effektes wegen einander gesellt, sondern als Bedingungen für das Schicksal des Sohnes. Nicht das Duell, sondern die konventionelle Anschauung vom „Austobenlassen der Jugend“ greift der Verfasser an: was dem robusten Vater natürliche Nahrung war, ist für den angekränkelten Sohn Gift. Gebrochen kehrt er heim und hat nur noch die Form des Todesurteils abzuwarten. Sudermanns hastig flackernde Erfindungsgabe ist hier in den Dienst eines streng dramatischen Konflikts gestellt; die Umgebung, prachtvoll veranschaulicht, ist ebenfalls der Haupthandlung dienstbar. Ein wenig Sentimentalität läuft mit; aber hoch erhebt sich doch der Tod des armen jungen Offiziers über all die Kinderthränen, die der bethlehemitische Mord der unschuldigen Kinder in der modernen Litteratur hervorzwingt, wenn die Kinder des schwarzen Hauptmanns (bei Wildenbruch) und Linchen Selicke und Paulchen (in Sudermanns „Es war“) und des Bäckerlehrlings „Chrischtkind“ (bei Helene Böhlau) sterben und sogar der arme lahme Junge im „Verbot“ der Frau v. Ebner stärker an die Thränendrüsen appelliert, als ihre vornehme Kunst es sonst duldet.

„Johannes“ (1898) rief noch größeres Erstaunen hervor.

Hermann Sudermann auf den Pfaden Hebbels? Der Autor von „Sodoms Ende“ beschäftigt sich mit dem Vorläufer des Messias? Wie kommt Saul unter die Propheten? — Merkwürdig rasch einigte man sich aber über ein Urteil, das mir durchaus zutreffend scheint. Man erkannte willig an, daß Sudermann hier ein großes Problem mit Ernst und Tiefe angegriffen habe, man bewunderte die Kunst, mit der die Zeitstimmung vergegenwärtigt werde, aber man sah das Drama als Ganzes wieder scheitern an Sudermanns größter Fehlerquelle: der Überfütterung mit Effekten.

Die „Tragödie des Vorläufers“ liegt einer nach neuer Kunst und neuem Leben dürstenden Zeit nahe. Gutzkow faßte seinen Uriel Acosta als Vorläufer Spinozas auf; Wildenbruch hat das Problem wiederholt behandelt: Marlowe unterliegt dem größeren Dichter, den er verkündet, Shakespeare; der Generalfeldobrist verkündet die Zeit des Großen Kurfürsten, die er nicht erleben soll. Das Motiv läßt eine doppelte Behandlung zu: daß der Vorläufer scheitert, kann Schuld der Zeit sein — oder seine eigene Schuld. Posa stirbt, weil die Zeit noch nicht reif ist; Marlowe, weil er nicht bis zum Gipfel steigen kann. Sudermann nun konnte es sich nicht versagen, beides zu kombinieren. Johannes der Täufer unterliegt vor allem, weil die Zeit aus ihren Fugen ist und er sie einzurichten kam. Daher fällt der Autor hier wieder in die breite Zustandsschilderung zurück, die übrigens meisterhaft gelang. So pointiert auch die Juden und die Fremden der messianischen Zeit reden — die Wahrscheinlichkeit bleibt immer gewahrt und die verlockende Absichtlichkeit der Selbstcharakteristiken in Hebbels „Holofernes“ wird gemieden. Lebensvolle Bilder werden aufgerollt. Denn hier fühlt sich der Verfasser ganz zu Hause: es handelt sich eben auch hier um ein untergehendes Sodom. Die maßlose Lasterhaftigkeit der „führenden Kreise“ hebt sich von der Gesetzesstrenge der Pharisäer und Zeloten nur um so greller ab; alles ist Herodes wertlos neben der Krone, auch seiner Stieftochter Ehre, alles ist Herodias ihrer Eifersucht und ihrem Ehrgeiz zu opfern geneigt — wieder eine jener kalten Seelen mit leidenschaftlichen Gesten, die Sudermann liebt. Das Volk ist reif zum Untergange; zerfressen von Parteien, gedemütigt, zwischen der Sklaverei des „Gesetzes“ und dem Hochmut des Pharisäerstolzes hin und her geworfen, hochmütig und unfrei zugleich. Und also kann der Täufer an diesem Volk seine Sendung nicht erfüllen.

Aber er könnte es auch sonst nicht: er ist nicht der Mann dazu. Von dem Reich der Zukunft versteht er nur die negative Seite: die harte Abwehr jeder Unsittlichkeit; nicht die positive: die Verkündigung der Liebe. Deshalb verwirrt ihn die Botschaft von Christo, deshalb lähmt den Eiferer die Nachricht, Jesus predige die Liebe. So geht er an seiner Einseitigkeit zu Grunde: nicht stark genug, den abzuweisen, der die Liebe verkündet, ist er doch auch nicht groß genug, sich innerlich ganz zu ihm zu bekehren. Erst sterbend wird er — wie Teja und „Fritzchen“ — reif für die höhere Erkenntnis.

Aus dieser Überfüllung stammt hier, wie im „Teja“, die böse Stillosigkeit. Sätze, die wirklich aus der Bibel entnommen sind, stoßen sich mit Paraphrasen Nietzsches, die sogar den Klang seiner Rede bewahren (so in Johannes' verachtungsvollen Worten gegen die Kleinlichkeit der Liebe). Daher die fast komische Figur, die der Asket vor Salome spielt.

Und dennoch — eine große Ahnung weht durch das mißlungene Drama. „Heimat“ popularisierte in grober Weise das Evangelium des Individualismus; „Johannes“ verkündet in zitternder Unsicherheit die Hoffnung der neuen Zeit — Ibsens, Nietzsches, so vieler unter den Besten Messiasglauben. Es heißt, im Himmel sei mehr Freude über einen reuigen Sünder als über hundert, die nie gefehlt haben; die Litteraturgeschichte hat auch manche Verfehlung höher zu stellen als hundert korrekte Musterwerke.

Die Übersättigung an realistischen Effekten trieb dann schließlich auch Sudermann in die Märchenpoesie seiner „Drei Reiherfedern“ (1898) — einer unklaren symbolischen Tragödie vom blinden Titanen, mit dessen Wollen und Können das Schicksal sein Spiel treibt. Wie der Mensch nach Fröhlichs tiefsinnigem Wort oft nur einer Feder, die er in die Luft blies, bis in die Gruft nachjagt, so hetzt den Prinzen Witte das Feengeschenk der drei Reiherfedern an Ruhe und Frieden vorbei in den Tod. Servaes rühmt „die dekorative Ausgestaltung des Stoffes: den Aufbau der Scenerie, den Gegensatz der Bilder, den Wechsel in den Auftritten, die farbige Ablösung der Gestalten, die historisch-mythologische Atmosphäre“. Noch dürfen wir hoffen, daß diese Ablösung äußerlichster Effekte durch äußerliche, aber immerhin symbolische Wirkungen den Weg zu innerlichen, tiefen Wirkungen andeutet und verkündet und daß es diesem in sich noch nicht gefestigten, aber von niederen

zu höheren Erfolgen strebenden Johannes vergönnt sein wird, durch den hohen Ernst der großen Meister sich zu der Höhe zu erheben, an der bis jetzt weniger Beschränktheit des Talents als nervöse Fahrigkeit des Wollens ihn gehindert hat. Wer von der „Heimat“ und ihren Erfolgen zu solchen Versuchen schritt, der ist wert, auch über diese Mißerfolge hinauszuwachsen.

Eine Anzahl kleinerer Talente ergriff rasch von der neu eröffneten Bahn Besitz; fast durchweg stehen sie zwischen Sudermann und Hauptmann in der Mitte, diesem in der Tendenz, jenem in der Technik näher verwandt. Otto Erich Hartleben (geb. 1864) wußte anschauliche Milieu-Bilder mit einer witzigen, zuweilen (wie im „Ehrenwort“) freilich auch etwas verzwickten Handlung zu verbinden, indem er in seiner offen ironisch, heimlich sentimentalen Weise aus frivolen Verhältnissen ernste Konflikte erwachsen ließ („Angele“ 1891, „Hanna Jagert“ 1893, „Die Erziehung zur Ehe“ 1893, „Ein Ehrenwort“ 1894, „Die sittliche Forderung“ 1897). Ein wenig Parodie klingt immer mit, am hellsten in den tragikomischen Schlüssen der beiden besten Werke, „Hanna Jagert“ („sie hat eben Humor!“) und „Die sittliche Forderung“, in denen die Lebensklugheit der offiziellen Idealisten gut Fontanisch (wie in „Frau Jenny Treibel“) über die Hoffnungen der praktischen Leute mit dem geheimen Idealismus triumphiert. Die Gestalten und ihre Redeweise sind immer von überzeugendster Echtheit; die Handlung dagegen leidet zuweilen (wie in den beiden zu dem Einaktercyklus „Die Befreiten“, 1898, gehörigen ernsten Stücken „Der Fremde“ und „Abschied vom Regiment“) unter der Willkür des Ironikers. Auch das Spiel mit dem Symbol (wenn in dem „Abschied“ die Rosen über die Leiche des Betrogenen fallen) und Anklänge an Ibsen stören zuweilen in den letzten Dramen. In der Kunst, bei objektivster Technik eine ganz persönliche Atmosphäre hervorzubringen, vergleicht er sich aber unter allen deutschen Autoren Maupassant am ersten. Jene lyrische Erweichung des realistischen Dramas, die zu Halbe und Schnitzler führte, hat er eingeleitet und damit vielleicht selbst auf Hauptmann gewirkt. — Ein robustes, fröhliches Talent beweist auch ein anderer munterer Erzähler, Ernst v. Wolzogen (geb. 1855): sein „Lumpengesindel“ (1892) giebt eine mit köstlichen Einfällen geschmückte Reihe wirksamer Bilder aus dem Leben der litterarischen Bohème des jüngsten Deutschland. Die Folgerichtigkeit der Handlung freilich, zu der Hartleben

sich zuweilen durchringt, fehlt hier ganz; wie dieser „die Erziehung zur Ehe", hat Wolzogen das „Lumpengesindel" mehrmals umgearbeitet, Figuren ausgeschieden und umgestellt und ähnliche Experimente vorgenommen, die bei Ibsen oder Hauptmann undenkbar wären. Aber die Gestalten hatte er so deutlich geschaut, daß er sie ohne Gefahr verschieben konnte; sie konnten eben „marschieren", was die französischen Dramatiker ja als Lebensprobe ihrer „bonhommes" ansehen. Das amüsante und auch in seinen ernsten Partien beachtenswerte Künstlerdrama erhielt übrigens später ein charakteristisches Pendant: Leo Hirschfeld entwarf in seinen „Lumpen" (1898) ein nicht minder lebhaftes und nicht minder witziges Gemälde des Wiener Litteratenlebens wie Wolzogen des Berlinischen, wobei nur die fast kindische Gewohnheit der jüngsten Wiener, fortwährend mit der Kenntnis von Cognacmarken und Cigarettenfirmen zu renommieren, der zwanglosen Gewandtheit der Handlung und der Gespräche Eintrag thut.

Nur leise und zaghaft näherte sich Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt am Main) von dem Boden des Münchener Epigonentums den neuen Tendenzen. Wie Wilbrandt, ging auch dieser Dichter aus der Litteraturgeschichte hervor. Wilde, zerrissene Naturen haben merkwürdigerweise auf seine zarte, elegante Seele immer besondere Anziehung besessen: der Poet Günther, dessen Leben und Schriften er untersuchte, Cyrano de Bergerac, dessen von Rostand so geistreich entworfenes dramatisches Porträt er verdeutschte, ja Herostratos und Prometheus der Feuerbringer, der in Fuldas Dithyrambus doch nur wie ein Herkules aus Meißner Porzellan erscheint. Aber diese geheime Liebe für das Starke, ihm zu Starke, zeigt doch auch Fuldas schönste Eigenschaft: das rühmliche Streben, über bequeme Talentübungen herauszugehen. Er begann im Stil von Wilbrandts zweiter Periode; aber die hübschen kleinen Lustspielchen, die ihn zuerst bekannt machten („Die Aufrichtigen" 1883; „Unter vier Augen" 1886), übertreffen die „Jugendliebe" an psychologischer Möglichkeit und einfacher Folgerichtigkeit der Entwickelung. Jenes im guten — und im bedenklichen Sinne „Gesellschaftsspielmäßige", das Wilbrandts damaliger Produktion eignet, zeigen freilich auch diese Stückchen. „Satura" (1884), eine Roquette gewidmete Gedichtsammlung, verriet dann zuerst die künftige Entwickelung. Der Dichter strebt ernst nach höheren Zielen; die Schönheit mit der Weisheit zu vereinigen ist sein Ideal.

Aber während diesen Künstlernaturen mit den prächtigen Malerköpfen, Geibel, Heyse, Wilbrandt, die Schönheit ein zwingendes Bedürfnis ihrer in melodischen Rhythmen schwingenden Seele war, blieb sie für Fulda etwas Fremdes, durch Anstrengung zu Erwerbendes. Er schult sich dafür allzu bewußt und bewundert sich dann selbst in der Rolle des „Priesters der Schönheit"; er bringt sich zu der „häßlichen" Welt allzu eifrig in Gegensatz. Nicht anders ist es mit der Weisheit. Der alte Fontane konnte keine Paradoxie aussprechen, ohne Weisheit hineinzulegen; Fulda, noch so jung und schon so weise, jagte allzu eifrig klugen Sprüchen nach und vermied in seinen zahlreichen „Sinngedichten" (erste Sammlung 1888) nicht immer sorgfältig genug das Rezept, das er ironisch selbst angab:

> Soll sich dein Name schnell verbreiten
> Durch alle Länder,
> So kleide Selbstverständlichkeiten
> In neue Gewänder.

Angeboren ist ihm eine natürliche Eleganz der Form, die aber doch immer etwas Äußerliches behielt; und das „Einkleiden" der Gedanken war ihm oft wichtiger als der Inhalt. So formte er zahlreiche hübsch dahinrollende Verse, die mittelgroße Gedanken in Stammbuchform brachten, ahmte Heyses Episteln und Veduten nach („Gedichte" 1890) und war in Gefahr, in gefälliger Verbreiterung eines „à la hauteur de tous" befindlichen Talents das Beste zu verlernen: seinen echten ernsten Idealismus. Das Drama rettete ihn. Als ein selbständiger Geist tritt er auch hier nicht auf: das sociale Drama („Das verlorene Paradies" 1890, „Die Sklavin" 1892), das Märchenspiel in orientalischem Kostüm („Der Talisman" 1893, „Der Sohn des Kalifen" 1896), das Gesellschafts-Lustspiel („Jugendfreunde" 1897) zeigten mannigfache Einflüsse von zeitgenössischen oder älteren Dichtern her; aber es waren immer gute Muster, die er auswählte. Suchte er einen glücklichen Gedanken ganz selbständig auszuführen („Robinsons Eiland" 1895), so erlahmte die Kraft: er ist zu sehr daran gewöhnt, um Grillparzers Wort zu citieren, „durch die Brille Anderer" zu sehen. Dann aber, wenn er seine eigene Überzeugung mit der Technik geeigneter Vorbilder verbindet, erreicht er das Beste: im „Talisman" vor allem, wo das Raimundsche Märchendrama an großen Tagesfragen verjüngt und gleichzeitig mit der strengeren

Führung des modernen Gesellschaftsdramas verbunden wurde. Hier liegt doch wohl die fröhlichste Aussicht des so eifrig an seiner eigenen Vertiefung arbeitenden Dichters.

Eine solche Natur ist auch zum Übersetzer berufen. Auch hierin reiht er sich dem Münchener Dichterkreis an. Er hat vor allem Molières Meisterwerke (1892), aber auch andere französische Dramen und besonders glänzend das mittelhochdeutsche Gedicht von Meier Helmbrecht wiedergegeben.

Die späteren jungen Dramatiker, die norddeutschen sowohl, Dreyer, Georg Hirschfeld, wie die österreichischen, Schnitzler vor allen, treten erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts auf und bleiben von den besprochenen Dichtern durch jene weichere, lyrisch-sentimentalere Färbung unterschieden, die gelegentlich zwar auch Hauptmann und Hartleben zeigen, die bei ihnen aber zum eigentlichen Wesen gehört. Denn inzwischen hat sich auch die Lyrik verjüngt — am stärksten oder mindestens am originellsten.

Lyriker fehlten natürlich nicht, die auch in diesem Zeitraum die alte Art nicht ohne Talent fortsetzten. Aber daneben regten sich ganz neue Strömungen. Ein frisches Interesse an der lange totgesagten Lyrik war aufgewacht, wie schon äußerlich zahlreiche Abhandlungen und Anthologien zeigen. Ich nenne nur die Sammlungen von Carl Busse („Neuere deutsche Lyrik" 1895) und Gemmel („Die Perlenschnur" 1898), von denen jene mehr auf lyrische Schönheit, diese mehr auf charakteristisch neue Töne Gewicht legt; daneben die hübsche Auslese von Gedichten je eines Poeten, die Karl Henckell in vorurteilsloser Auswahl seit 1896 als „Sonnenblumen" herausgiebt.

Nicht aus der Stoffwahl, nicht aus der Tendenz konnte eine Verjüngung der Lyrik gelingen: sie glückte aus einer Umgestaltung des dichterischen Prozesses. Nicht doktrinäre Programme schufen sie, sondern die göttliche Unbewußtheit hochbegabter Poetenseelen.

Jeder Eindruck, den wir empfangen — mag er durch eine Naturerscheinung, durch eine Erinnerung, wodurch immer erregt sein, setzt sich aus einer unendlichen Reihe kleinerer Eindrücke zusammen. Nehmen wir etwa den Eindruck einer trüben Mondnacht: neben dem Mond wirkt sein Hof, der trübe Dunst, der ihn umgiebt, mit; neben der Dunkelheit die Gestalten, die sich, halb nur sichtbar, abzeichnen: die Eiche, das Gesträuch, der leise Wind, Spukvorstellungen, persönliche Erinnerungen wirken mit. All dies giebt Goethe's wunder-

volles Jugendgedicht „Willkommen und Abschied"; die vielen und doch einheitlich zusammenstimmenden Anregungen vermitteln uns unfehlbar den Seelenzustand, in den sie ihn selbst einst versetzten. Je allgemeiner der Eindruck umschrieben wird, desto schwächer, je bestimmter, desto nachdrücklicher wird die Wirkung auf den Hörer sein. Darin liegt die Kraft von Isolde Kurz in ihren wunderbaren Totenklagen. Die Vorstellung vom Tod einer geliebten Person ist uns allen eine gewohnte; soll eine Empfindung hervorgerufen werden, die über die übliche Kondolenzstimmung hinausgeht, so müssen die einzelnen Eindrücke gegeben werden, aus denen jener Gesamteindruck sich zusammensetzt: das Mitfühlen mit dem in kalter Erde Schlafenden, die Erinnerung an eine Umarmung, das verletzende Vergessen von Seiten der Umgebung. Jedes wird für sich ein erregendes Moment, löst für sich Stimmung aus — jedes wird ein Gedicht.

Detlev v. Liliencron (geb. 1844: Gedichte 1889, 1893; Auswahl 1896) löst ebenfalls den erregenden Moment in seine psychologischen Bestandteile auf; aber er behandelt sie nicht jeden für sich, wie Goethe und Isolde Kurz, sondern er läßt sie in rascher Folge an uns vorbeiziehen, wie Heine. Die rasche Folge dieser kleinen Eindrücke wird aber in unserer Vorstellung zur Einheit, wie das Bild im Lebensrad oder im Mutoskop, aus lauter Momentbildern zusammengesetzt, von uns als einheitliche Entwickelung aufgefaßt wird. So dichtet Liliencron. Die unablässige Folge der mit größter Schärfe aufgenommenen Momentbilder (etwa in dem Gedicht „Zwei Meilen Trab") erweckt in uns eine bestimmte einheitlich lyrische Stimmung, wie sie im Dichter selbst entstand:

Es sät der Huf, der Sattel knarrt,
Der Bügel jankt, es wippt mein Bart
In immer gleichem Trabe.
Ein grünes Blatt, ich nahm es mit,
Das meiner Stirn vorüberglitt,
Im Trabe, Trabe, Trabe. . . .
Hut ab, ich nestle wohlgemut,
Hut auf, schon sitzt das Zweiglein gut,
Ich blieb im gleichen Trabe.
Und wohlig weg im gleichen Maß,
Daß ich die ganze Welt vergaß
Im Trabe, Trabe, Trabe.

Die unbekümmerte Stimmung eines sorgenlosen Ritts in frischer Luft teilt sich uns mit; jedes Augenblicksbild, klar umrissen, mit

Hilfe ganz neuer Termini, mit Unterstützung von Reim und Alliteration fest begrenzt, liefert seinen Beitrag und alle stimmen vortrefflich zu einander.

Freilich liegt in dem, was Liliencrons lyrische Virtuosität ausmacht, gleichzeitig auch die Begrenzung seiner Begabung. Seine Dramen, sowohl die historischen („Die Rantzow und die Pogwisch“ 1886 „Der Trifels und Palermo“ 1886) wie die modern-socialen („Arbeit adelt“ 1887), bleiben ein loses Gefüge lyrischer Momente; und wenn diese sich hier immerhin rasch drängen, werden dagegen die Romane („Breide Hummelsbüttel“ 1886 „Der Mäcen“ 1889) sonderbar atavistische Produkte, in denen ein paar bewegte Momente der denkbar einfachsten Handlung durch Kunstgespräche, Geschichtsbetrachtungen, Einfälle oder durch unter einem beliebigen Vorwand eingelegte Gedichte getrennt werden. Je näher er in den Novellen („Eine Sommerschlacht“ 1887 „Unter flatternden Fahnen“ 1888 „Kriegsnovellen“ 1896) der Form seiner lyrischen Augenblicksbilder kommt, desto höher stehen sie — am höchsten die Genrebilder aus dem Kriegsleben, die ohne die Aufgeregtheit des Civilisten Bleibtreu mit jener Mischung von stiller heroischer Begeisterung und äußerer fast melancholischer Gelassenheit, die den echten Soldaten charakterisiert, einen einzelnen Augenblick aus dem großartigen Epos von 1870 mit meisterhafter Klarheit verewigen. Hier trifft auch nicht zu, was Busse besonders an den neuesten Dichtungen Liliencrons („Kampf und Spiele“ 1897) nicht ohne Grund tadelt: „es ergab sich mehr und mehr ein Überschuß des rein Körperlichen über das Seelische, des Sinnlichen über das Geistige“. Die Gefahr liegt bei einem Virtuosen der sinnlichen Wahrnehmung ja nahe, und seine Liebesgedichte sind in der That zu „naiv“, und zu materialistisch zu gleicher Zeit. „Die Freiheit ward zur Willkür, die Phantasie zur Phantastik, die frische Natürlichkeit zur verstimmenden Absicht, zum leisen Protzen mit Derbheit.“ So entstand sein „kunterbuntes Epos in 12 Cantussen“ „Poggfred“ (1896), das mit Busses letzten Worten in der That zutreffend gezeichnet ist. Wie wird hier jene Skizzenmanier, die Lenau vorsichtig verwenden wollte, zum Unleidlichen übertrieben:

Banquier Palazzo. Herrschaft ist verreist.
Gut. Dienerschaft geht aus. Ein Kätzchen nur:
„Heut abend. Komm. Um acht. Bin so verwaist“.
Ich kam. Das Herrenzimmer. Cour d'amour.

— Das Bismarcksofa. Stürmisch, zärtlich, dreist.
Kuß pflückt den Kuß. „Ach laß!" „Laß!" Moll und Dur.
Der Morgen. Abschied. Exit Nachtvisite.
Ein langer Weg nach Haus — O ziere Lite!

Was bleibt da noch als ein bißchen Virtuosität und viel Affektation? Liliencrons Lyrik rückt hier bis zu dem „Telegrammstil" der Altenbergschen Skizzen herunter. Was ihn noch hält, ist dann bloß die Sorgfalt der Versifikation. Denn dieser naive Naturdichter ist ein strenger Verskünstler, der einen wahren Haß auf die Flickworte, auf die versfüllenden poetischen Licenzen („er gehet" statt „er geht") und ähnliche Eselsbrücken im Busen hegt und in Parodien („Deutsche Reimreinheit") und Kritiken die ungenauen Gleichklänge herunterputzt, die seinen militärischen Ordnungssinn beleidigen. Das war in einer Zeit gesucht unbestimmter Assonanzen wichtiger, als die paar bescheidenen Versspiele, die er sich gestattet — Sicilianen z. B., über die die Liliencron-Enthusiasten in Ekstase geraten, als sei es wirklich so etwas Ungeheures, viermal dieselben Reimpaare zu binden! Nur das ist beachtenswert, wie in einer Zeit, die Originalität vielfach mit Formlosigkeit gleichstellt, ein hervorragend origineller Dichter auf strenge Form hält.

Und doch ist das ganz naive Kunst. Aber sie lag so bestimmt in der Luft, daß die Doktrinäre ebenso notwendig dahin gelangen mußten wie ein Naturgenie von Liliencrons Art.

Klar ist es ja, wie diese Auflösung des lyrisch erregenden Moments wurzelverwandt ist mit zahllosen analogen Erscheinungen: mit der immer mehr vervollkommneten Neigung zur Analyse überhaupt, die die Chemie groß macht, die in der Geschichtsforschung die früheren einfachen „großen Ideen" immer mehr durch ein Netz zusammenwirkender religiöser, politischer, socialer, individueller Ursachen ersetzt, die in der Malerei bis zu den Künsteleien der „pointilleurs" geführt hat.

Hier hat denn zunächst auch die junge Generation der Lyriker eingesetzt.

Arno Holz (geb. 1863) und sein Zwilling Johannes Schlaf (geb. 1862) gehen voran. Sie stehen unter dem Einfluß spintisierender Doktrin, zugleich aber auch unter dem einer mächtigen Persönlichkeit, des Amerikaners Walt Whitman, den vor Jahrzehnten Freiligrath mit einer anteilvollen Besprechung und prächtigen Übersetzungsproben bei uns einführte, der aber erst jetzt auf die neuere

Produktion zu wirken begann. Schlaf hat einen geistreichen Aufsatz über ihn geschrieben. Der amerikanische Puritaner ist eine Art von lyrischem Protestanten: zu den Quellen drängt es ihn zurückzugehen, in einfacher volkstümlicher Sprache das Evangelium der Väter zu predigen. Formlos fügt sich Eindruck an Eindruck, wie er ihn wahrnimmt, wenn er im Gras liegend um sich blickt. Isolierte Sätze, ein wenig dem Bibelton genähert; strengste Vermeidung alles herkömmlichen poetischen Schmuckes: wie in der Kirche der Reformierten soll das Wort allein mit seinem Inhalt wirken. Kein Bilderdienst! kein Weihrauch! nur in der Zusammenfügung der Rhythmen ein dröhnender Orgelklang.

I.

Als mühvoll ich schritt durch Virginia's Wälder,
Zum Getön raschelnden Laub's, das mit Füßen ich trat — denn im Herbst war's—
Sah am Fuß eines Baums ich das Grab eines Kriegers;
Tödlich verwundet er, — auf dem Rückzug begraben, — leicht alles begriff ich;
Der Halt einer Mittagsstunde, — als: Auf, keine Zeit zu verlieren! Dies Zeichen doch blieb,
Gekritzt auf ein Täflein und genagelt an den Baum über'm Grab:
Kühn, treu, vorsichtig, und mein lieber Kamerad.

II.

Lang, lange sinn' ich, — schreite zu meines Wegs dann;
Viel wechselnder Zeit, viel wechselndem Leben entgegen.
Doch oft, durch Leben und Zeit, jählings, — allein oder im Gewühl des Markts,—
Kommt vors Aug' mir jenes Soldatengrab, kommt die rauhe Schrift mir in Wäldern Virginia's:
Kühn, treu, vorsichtig, und mein lieber Kamerad.

Das war damals neu, unerhört, obwohl es uns heut durch den biblischen Ton schon älterer Poesie angenähert scheint. Fast zaghaft befürwortete es selbst der tapfere Freiligrath.

Ein solches Erneuern der Lyrik durch ein Rückgreifen auf ihre ältesten ursprünglichsten Formen hat der Amerikaner zuerst energisch durchgeführt, aber viel früher schon hatte man vereinzelte Versuche in dieser Richtung gewagt. In dem „leidenschaftlichen Halbunsinn" von „Wanderers Sturmlied" warf Goethe so die Begriffe hin, formlos, wie sie ihm sich aufdrängten:

Weh! weh! Innere Wärme,
Seelenwärme
Mittelpunkt!

Später dachte ein so feiner Lyriker wie Lenau daran, diese Skizzendichtung zu einer eigenen Gattung auszubilden. „Was hält

meine liebe Freundin von folgender Idee", schreibt er (am 8. Juni 1832) an Emilie v. Reinbeck. „Einzelne Züge der Natur, wie sie uns vorliegen, ohne Versifikation, ohne Ausführung ins Genaue, bloß nebeneinander hingeworfen, gleichsam in poetischer Situationszeichnung. Z. B.: Abend; — grüne Wiese, — zerstreute Weidenbäume, — Unkenruf im Sumpfe — grauer Himmel — es regt sich kein Lüftchen — immer tieferes Dunkel — ein verlorener Freund. Tiefe Schätze, teure Freundin, liegen in der Situation. Ließe sich wohl eine Reihe solcher Skizzen mit Wirkung durchführen?" In der That — eben dies haben in ihren „Gedichten in Prosa" Whitman und seine deutschen Nachahmer wie Holz und Schlaf, Paul Ernst, Anna Croissant-Rust versucht. Im Prinzip ist es nichts anders, als jenes formlose Ausschreien der herrschenden Eindrücke, das an der Bahre des gefallenen Negerhäuptlings oder beim Ausziehen einer Indianertruppe in den Krieg ertönt; und eben in der gesuchten Schlichtheit, die mit der Verfeinerung des Eindrucks selbst, mit der raffinierten Auswahl der Suggestionen so merkwürdig kontrastiert, liegt die eigentümliche Wirkung dieser „Suggestionspoesie."

Johannes Schlaf („Frühling" 1896) und Arno Holz („Phantasus" 1898) führen die neue Technik bei uns ein. Ganz Whitman ist schon folgendes „Gedicht" von Holz:

> Ich öffne ein kleines Gitter.
> Die Märzgefallenen.
> Über den Weg, durch welkes Laub, hüpfen
> Schwarzdrosseln, um verwitternde Kreuze im
> Sonnenlicht spielen glitzernde Fäden.
> In einer Ecke
> — der Epheu blinkt, ich bücke mich —
> auf einem Stein liegen Rosen.
> Dünne Ranken, graues Moos und Thautropfen
> Die alten Buchstaben sind kaum mehr zu lesen.
> Mit Mühe nur entziffre ich:
> „Ein . . . un . . . de . . . kann . . . ter . . . Mann".

Man sieht: hier ist alles aufgelöst: der Eindruck der Sinne, die psychologische Wirkung, die Form. Für jeden Einzeleindruck sind knapp die bezeichnenden Worte gesucht. Wirkung wird erwartet von der Gruppierung des Ganzen, deren innere Krystallisation, etwas spielerisch, typographisch angedeutet wird, wie in einem „carmen figuratum" der lateinischen Verfallzeit die Verse ein Kreuz oder sonst eine Figur bilden. Holz nennt das den „immanenten Rhyth-

mus", der jedesmal „neu aus dem Inhalt herauswachse": „du greifst den Rhythmus, wenn du die Dinge greifst". Die Anordnung solle dann „die Einheit von Klang und Inhalt bereits deutlich auch nach außen geben"..

Holz und Schlaf suchen immerhin noch Momente auf, die hergebrachtermaßen lyrische Gefühlsassociationen erwecken. Paul Ernst (geb. 1866: „Polymeter" 1898) geht weiter. Für ihn genügt jedes beliebige Bild; einer feinfühligen Natur, scheint er zu meinen, erweckt alles eine nachfühlende Erregung:

> Wie sie gegen das Fenster sitzt!
> Die Augen mit den langen Wimpern auf die Arbeit gesenkt.
> Halb ärgerlich; sie merkt, daß ich sie anstarre.
> Vom Scheitel stehen ein paar ganz feine Härchen in die Höhe
> und leuchten.

Fertig! Die tüftelnde neueste Kunst scheint uns hier in die alten Abwege jener „unmittelbaren" Poesie zurückzugeleiten, die schon Arnold Ruge in seiner Parodie Tiecks so köstlich verspottet:

> Hochgeehrter Herr Hofrat!
> Dieser unmittelbaren Lyrik,
> Das verzeihen Sie gütigst, weiß ich
> Mit dem besten Willen,
> Sowohl in alter als in neuer Poesie,
> Nichts zur Seite zu stellen,
> Als etwa diesen
> Schwachen Versuch einer freien Nachbildung.

Wo eine starke, lyrisch bewegte Empfindung hinter diesen formlosen Skizzen steht, wie bei Max Dauthendey oder Alfred Mombert („Tag und Nacht" 1894, „Der Glühende" 1896, „Die Schöpfung" 1898), da wird zuweilen die Wirkung stürmischer Rhapsodien erreicht, wie schon in den „Hymnen an die Nacht" von Novalis. Mombert träumt sich in eine gewisse Gesamtstimmung, die den Generalnenner für die einzelnen Empfindungen abgiebt — ein Todkranker phantasiert im Fieber („Der Glühende"), ein Wahnsinniger fühlt sich als weltenschöpfenden Gott („Die Schöpfung"). Durch diese krankhaft erregte Grundstimmung wird von vornherein ein poetisierendes Element in die Rhapsodien getragen. Mombert gelingen so starke Wirkungen, besonders durch fein geordnete Kontraste. Eine barbarische Unkunst, die die Einzeleindrücke wild nebeneinander hinwirft, und eine überfeine Kunst des Abtönens wechseln ab. Wie gelegentliche Göttergaben schneien Reime

oder Strophenformen hinein. Ein individueller Stil ist nicht zu verkennen; aber sein Recht besteht nur unter den krankhaften Voraussetzungen dieser Cyklen von Hallucinationen.

Des gesuchten Konflikts von Formkünstelei und Formlosigkeit müde, kehrte selbst für solche Fälle Julius Hart (geb. 1859: „Stimmen in der Nacht") zu der anspruchsloseren Form der bewegten Prosa zurück. Denn Gedichte sind jene „Polymeter" und ihresgleichen nun einmal nicht. Novalis' Hymnen sind es, trotzdem sie fortlaufend gedruckt sind, weil sie eine reine Zustandsschilderung bringen. Aber Holz, Schlaf, Ernst bleiben in der Wiedergabe des erregenden Moments stecken. Jedes lyrische Gedicht zerfällt in zwei Teile: Andeutung des Moments, der die Stimmung erweckte, und Wiedergabe der Stimmung selbst. Dem ersten, unwichtigeren, Teil haben sie nun so viel Sorgfalt zugewandt, so viel fein analysierende Arbeit, daß sie zu der Hauptsache nicht mehr fähig sind: sie können dem so erregten Zustand nicht „Dauer verleihen". Er verflattert, wie ein beliebiger realer Eindruck, den ich hatte, als ich zum Fenster hineinsah und dort ein nähendes Mädchen saß. Diese „Gedichte" sind nur lyrische Einleitungen, Expositionsscenen, denen kein Drama folgt — fast möchte ich sagen Rahmen um weiße Leinwand. Auch der Rahmen kann fein gearbeitet sein, gewiß; aber ihn anzufertigen, bleibt Kunstgewerbe.

Richard Dehmel (geb. 1863: „Erlösungen" 1891, „Aber die Liebe" 1893, „Weib und Welt" 1896, „Lebensblätter" 1898) versuchte dieser realistisch analysierenden Richtung das specifische Gewicht wiederzugeben, das ihr abhanden gekommen war. Leider besaß diese grüblerische, immer mit sich selbst beschäftigte Natur ein viel zu geringes Talent zu poetischem Erlebnis. Die erregenden Momente, die jene anderen selbstzufrieden hinschrieben, um dann zu Neuem überzugehen, beschäftigten ihn intensiver; aber fast immer lösten sie nicht Stimmungen aus, sondern Reflexionen. Es gelingt ihm wohl einmal ein echt lyrisches Gedicht („Aus banger Brust"), aber in der Regel tastet er sich mühsam an der Krücke der Reflexion weiter. Da er selbst fühlt, wie unpoetisch diese Stücke wirken, hilft er sich mit gewissen äußerlichen Mitteln gewaltsamer Poetisierung: er treibt die typographische Künstelei auf den Gipfel, er bringt allerlei verzwickte Reimkünste an, er wirft lautsymbolische Silben in die Masse: „dagloni gleia glühlala". Vor allem aber muß das alte Hauptmittel aller Dichter, die es nicht zum poetischen

Schauen bringen, herhalten: ein mühsamer absichtsvoller Symbolismus. Da der Autor die thatsächlich erregenden Momente nicht in Poesie aufzulösen versteht, so hängt er ihnen ein Glockenwerk geheimnisvoller Beziehungen und dunkler Ahnungen an, das ihre nüchterne Thatsächlichkeit übertäuben soll.

Eine Mischung der Kunststile, wie wir sie im letzten Jahrzehnte in der Blüte treffen werden, bereitet sich schon vor bei Ferdinand Avenarius (geb. 1856), dessen Gedichte („Wandern und Werden" 1881, „Lebe!" 1893, „Stimmen und Bilder" 1897) wie ein Echo seiner (übrigens vortrefflichen) Anthologie („Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850", 2. Aufl. 1884) erscheinen und der in seiner letzten Sammlung mit ihrer Ausstattung, mit den halbsymbolischen Bildern, dem gelblichen Papier und den altertümlichen Typen schon äußerlich andeutet, wie er auch inhaltlich die neuen Moden mitmacht, ohne die alte Bildungspoesie aufzugeben.

Den Kultus des Neuen, den wir als ein Kennzeichen dieser nervösen Periode herausgehoben haben, sehen wir auch hier mächtig und für die Schwächeren gefährlich; aber wir sehen auch hier, wie beim Drama, als seine Wirkung originelle Kunstwerke entstehen. Fast durchgängig gilt freilich für diese Zeit die Regel, daß die Autoren interessanter sind als ihre Werke, und auch wohl bedeutender. Julius Hart und Heinrich v. Stein, Bölsche und Dehmel, Hartleben und Harden, Sudermann und Arno Holz sind Figuren, für die man recht gern ein paar leidlich gelungene Produkte uninteressanter Dichter früherer Zeiten hingiebt. Die Nervosität eines Hermann Bahr und die ruhige ernste Entwickelung eines Gerhart Hauptmann sind gleich typisch und gleich sehr Beweise für den leidenschaftlichen Ernst, mit dem diese Zeit suchte und strebte. Wohl möchte man dieser Zeit und dem Geist der alten Kunst zurufen, was Freiligrath vor einem halben Jahrhundert schon der Romantik zusang:

> Dein Reich ist aus! — Ja, ich verhehl' es nicht:
> Ein andrer Geist regiert die Welt als deiner.
> Wir fühlen's alle, wie er Bahn sich bricht;
> Er pulst im Leben, lodert im Gedicht,
> Er strebt, er ringt — so strebte vor ihm keiner!

Mit einem Schlagwort läßt dieser neue Geist sich nicht abthun, der Nietzsches Philosophie, Hauptmanns Drama, den Roman der Helene Böhlau und der Ricarda Huch, die Lyrik Detlevs

v. Liliencron, von Stefan George und der Isolde Kurz schuf. Eins aber ist für ihn wesentlich, ob er naturalistische Formen wähle oder idealistische, ob er sich an alte Art anschließe oder ganz neue Pfade suche: die Liebe zur Wirklichkeit. Ein intensives Ausschöpfen des Gegenstandes wird Antrieb zu minutiösen Gegenstandsschilderungen und Augenblicksporträts, wird Ursache zu kunstvollem Einkleiden des gewonnenen Eindrucks, wird Ausgangspunkt für ein leidenschaftliches Schwelgen in der Erregung selbst. Intensiver als die Früheren fühlen diese Jüngeren — so heftig oft, daß die Kunst darunter leidet; aber der Dilettantismus einer spielenden Bildungspoesie ist überwunden.

Eine weitreichende Erregung, eine weitverbreitete Sehnsucht nähert die Welt der Genießenden wieder dem engeren Kreis der Schaffenden. Die Kunst fängt leise an, aus einem Sport der bestsituierten Kreise — mehr war sie nicht in der Münchener Glanzperiode — zu einer nationalen Angelegenheit zu werden. Nur weiterzuführen hatte das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts diese großen Anfänge. Das zwanzigste Jahrhundert aber wird vielleicht die Jahre von 1881—1889, von Nietzsches „Morgenröte“ bis zu Hauptmanns „Sonnenaufgang“, mit all jenem Zauber umkleidet sehen, mit dem glückliche Erben die harten Eröffnungsthaten ihrer Ahnen und Reichsgründer zu umkleiden lieben!

Zehntes Kapitel.

1890—1899.

Wir haben das Jahrzehnt 1880—1890 als das nervöse bezeichnet; suchen wir für die folgenden Jahre nach einer einheitlichen Kennzeichnung, so läge sie wohl am besten in dem Wort Konzentration. Es ist von symptomatischer Bedeutung, daß der für die deutsche Politik der Gegenwart maßgebende Staatsmann die Losung „Politik der Sammlung“ ausgegeben hat. Auch auf diesem Gebiet war die Konzentration eine notwendige Erholung nach der Aufregung jener letzten Jahre der Ära Bismarck. Und dieser neuen Konzentration gelangen denn auch Leistungen wie die Fertigstellung des Bürgerlichen Gesetzbuches, das dem ganzen Reich die Wohlthat einheitlicher Rechtsnormen verbürgte; die Herstellung des neuen Plans, nach dem die deutsche Flotte, einst dem Volk das geliebteste, den Regierenden das unbequemste Symbol der Einheit, das mächtigste Werkzeug zur internationalen Vertretung unserer Rechte werden soll; die Ausdehnung unseres jungen Kolonialreiches.

Freilich hat diese Konzentration ihre Schattenseiten. Von den großen Ideen früherer Zeiten sieht unsere Gegenwart denn doch wohl allzu leichten Herzens ab. Toleranz! alle deutschen Geisteshelden haben sie verfochten, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide, Friedrich der Große und Lessing, Goethe und Humboldt. Am Ende seines unvergleichlich ruhmvollen Lebens schrieb Moltke seine „Trostgedanken“ nieder und kehrte zu den Grundanschauungen unserer klassischen Dichter und Denker zurück: „Sollte nicht jedes fromme Gebet, möge es nun an Buddha, an Allah oder Jehova gerichtet sein, an denselben Gott gelangen, außer dem es ja keinen giebt? Hört doch die Mutter die Bitte des Kindes, in welcher Sprache es auch ihren Namen lallt.“ Das war die duldsame Menschenliebe der Aufklärungszeit; heut hat man für ihre

angeblich „poesielose Nüchternheit“ nur Hohn und Spott, ohne sich doch im positiven Glauben zu der Innigkeit jener Überzeugungen erheben zu können. — Gerechtigkeit! das Wort stand lange bei uns in höchsten Ehren. Heut soll überall, wie im 17. Jahrhundert, die Staatsräson entscheiden und der Grundsatz „salus publica suprema lex“ wird zur Rechtfertigung jeder Maßregel ausreichend befunden, in der man das fundamentum regnorum vermißt. — Humanität! man darf das Wort nicht mehr ohne den verächtlichen Zusatz „schwächlich“ aussprechen. Man begeistert sich für Prügelstrafe. In allen Ständen hat die Verrohung zugenommen; man braucht nur an den Ton zu denken, der in den Parlamenten herrschend geworden ist.

Auch das sind Folgen einer Konzentration, die zuweilen gefährlich nahe an Beschränktheit grenzt. In Wien auf der Philologenversammlung (1895) hat ein großer Gelehrter, der nichts weniger als ein Pedant ist und bei aller Gelehrsamkeit sich die Fühlung mit dem modernen Leben gewahrt hat, Hermann Diels, weithin vernehmliche Worte gesprochen. „Es geht nicht nur in unserem Vaterlande, sondern in der ganzen civilisierten Welt ein böser Geist mit eisernen Händen und hölzernem Kopfe um: das Banausentum! Es ist ein Geist, der nicht nur Ungebildete, sondern auch Übergebildete ergreift und alles Hervorragende zu vernichten sucht.“ Als Diels so sprach, hatte wohl Nordau schon seine „Entartung“ geschrieben; aber die Reichstagsdebatte über das Straßburger Goethedenkmal hätte man damals wohl noch nicht für möglich gehalten.

Aber nicht überall wirkt die Konzentration, das Verengen des Gesichtskreises und der Interessen, schädlich. Für die Kunst und für das litterarische Leben hat die allgemeine Tendenz auf zunehmende Arbeitsteilung, auf näher liegende Ziele greifbare Vorteile gehabt.

Ein äußeres Zeichen dafür ist die zunehmende Individualisierung der Verlagsfirmen. Heute pflegen etwa W. Hertz (Herman Grimm, Paul Heyse) und Velhagen und Klasing die Litteratur älterer Schule, Cottas Nachfolger (Sudermann), Grunow in Leipzig (Ch. Niese, A. Niemann) und Gebrüder Paetel in Berlin (Marie v. Ebner, Hans Hoffmann, Anselm Heine) Schriften, die eine Haltung älteren Stils mit modernen Tendenzen vereinigen, Schabelitz in Zürich Bücher von radikalster Gesinnung; während eine ganze Anzahl jüngerer Firmen, wie S. Fischer (Gerhart Hauptmann, Hartleben, Georg Hirschfeld), Schuster und Löffler (Liliencron, impressionistische Lyriker), G. Bondi (Ruederer, Halbe, Stefan George),

F. Fontane in Berlin (Clara Viebig, Ompteda, W. v. Polenz), Spohr in Leipzig (Marie Janitschek, Evers), Langen in München, Henckell in Zürich sich speciell die Pflege jüngerer Talente, zum Teil in eigenartiger Nuancierung, angelegen sein lassen. Das erinnert an die Zeit um 1840, wo G. Wigand „der litterarische Pflegevater der Hegelinge“ war, Hoffmann und Campe das Junge Deutschland, Veit und Co. den bürgerlichen Liberalismus begünstigten; oder wieder um 1865, wo S. Hirzel die politisch-historischen Vorkämpfer der deutschen Einheit unter seine Flagge nahm. Entsprechend ist die Zahl der Zeitschriften gewachsen, die sich zum Teil — nach französischem Muster — sehr exklusiv halten und ein enges Programm mit wenigen eifrigen Mitarbeitern durchzuführen suchen, zum Teil gerade der Propaganda dienen wollen.

Drei unter diesen Zeitschriften verlangen eine besondere Erwähnung. Der „Pan“ (seit 1894) strebt das Ziel an, ein Centralorgan der „fortgeschrittenen Kunstkreise“ zu sein. Wie weit er dies Ziel erreicht hat, ist hier nicht zu beurteilen; auf die Tendenz kommt es uns hier an: auf den Versuch, diejenigen Kreise, für die das Mitleben in der neueren Kunst ein Teil der Existenz ist, zu einer geschlossenen Gemeinde zusammenzubringen, wie etwa „Horen“ oder „Athenäum“ zu anderen Zeiten die Glocke zum gemeinsamem Gebet einer Künstlergenossenschaft sein wollten. Ein solches Unternehmen ist, gelingt es oder gelingt es nicht, an sich bedeutend als Zeichen, daß ein fester Kern von Liebhabern da ist, nach Anschluß sucht und die Gemeinsamkeit der Interessen fühlt. Poesie, bildende Kunst, Kunstgewerbe — sie gehören alle in diesen Kreis. Aus ähnlichen Bedürfnissen sind aber auch die politisch-ästhetischen Zeitschriften neuen Stils hervorgegangen, die „Jugend“ und der „Simplicissimus“. Die „Jugend“ (seit 1895) suchte zuerst eine humoristische Zeitschrift höheren Stils darzustellen. Man ging etwa von der Auffassung aus, die der berühmte englische Dichter und Romanschriftsteller George Meredith in seinem Büchlein über den Geist des Komischen vorgetragen hat: daß der Geist, der Lustspiele, Satire, Scherze höherer Art beseele, nichts anderes sei, als eine Äußerung der Lebensfreude selbst, die überquelle und zur Wohlthat werde allen, die nach Lebenslust dürsten. So sollte auch die „Jugend“ nicht bloß Spaß und Satire bringen, sondern auch Bilder und Gedichte von heller Färbung, ja auch von kräftiger dunkler Tönung, die doch immer Freude an den Kräften des Lebens selbst offenbare. Es war ein glück-

licher Gedanke, ganz aus dem Gedankenkreise jener Zeit, als deren Prophet ja doch einmal Nietzsche gelten wird; eine Art fortwährenden Bekenntnisses zur Freude an der Buntheit des Lebens selbst, an seinem schelmischen Spiel und seinem packenden Ernst sollte abgelegt werden. Noch mehr Glück machte der scharfe, magere, einseitige Gegenpart der „Jugend", der „Simplicissimus" (1896 f.). Man kann dies als Tendenz der merkwürdigen Zeitschrift bezeichnen: dem deutschen Volk in bitterstem Hofnarrenton immerfort seine Ideale vorzuhalten. In der That! seine Ideale! idealistisch durchaus ist der bittere, zuweilen auch schädlich-giftige Spott dieses Blattes. Der geniale Zeichner zumal, der ihm seine Eigenart aufprägt, Th. Th. Heine, ist erfüllt von dem Glauben an die alten Ideale der Deutschen; und seine „Bilder aus dem Familienleben", deren Hohn auf sentimental-idyllische Scenen sicherlich oft über das Ziel hinausschießt, ist nicht anders zu deuten, als Jahns Zorn über weichliches „Verliegen" der Deutschen, als Wolfgang Menzels Wut über die Förderung, die Goethe „der weibischen Erschlaffung der Zeit" durch „seine süße Rede" gönne. Der übertreibende und daher schließlich monotone Haß gegen den Militarismus widerspricht dem nicht, weil nicht die Vorbereitung auf den Kampf gescholten wird, sondern der Dünkel gewisser Kreise und die Unterwerfung anderer unter diesen Hochmut. In anderen Dingen erinnert die heftige Kritik des „Simplicissimus" an die der romantischen Zeit: der Staat als Götze, die konventionellen Anschauungen über Sitten und Moral, der Geschmack des Philisters werden vom Standpunkte des Individualismus aus gegeißelt.

Es ist der Geist einer scharfen Kritik, aber einer auf positive Ziele konzentrierten, der diese Zeit erfüllt. Aufbauen will die schonungslose Kunstkritik wie die strenge Zeitkritik. Das merkwürdigste Zeugnis für diesen Grundzug des Jahrzehnts steht am Eingang dieses Zeitraums: das Buch „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen" (1890). Der Autor, ein früherer Archäolog Namens Julius Langbehn, hatte sich nicht genannt; der Reiz des Geheimnisses steigerte noch die märchenhafte Wirkung des Buches. In drei Jahren erschienen 42 Auflagen; eine Zeitlang sprach man von nichts anderem. Parodien regnete es, Nachahmungen, Streitschriften; dann wurde es still. Heut ist das Buch schon fast ein Mythus geworden; man kennt es nur noch vom Hören-

sagen. Als ein konfuses Gerede über allerhand Dinge wird es geschildert, wobei der Verfasser von Zeit zu Zeit immer wieder den Namen Rembrandts nenne . . . Ich wage noch heut zu behaupten: es war ein bedeutendes Buch, und es war eine That.

Energisch genug setzte der Schüler Nietzsches — dessen „Schopenhauer als Erzieher" den (vielfach nachgeahmten) Titel bestimmt hatte — und besonders Lagardes ein: „Es ist nachgerade zum öffentlichen Geheimnis geworden, daß das geistige Leben des deutschen Volkes sich gegenwärtig in einem Zustande des langsamen, einige meinen auch des rapiden Verfalles befindet." Die Verflachung schalt er, das oberflächliche Behagen, die breite Roheit des „gesunden Menschenverstandes", der an das nicht glaubt, was er zu grob zu fühlen ist; vor allem aber das Herunterkommen der Persönlichkeit. Was er wollte, war dasselbe, was als Bannerträger des Jungen Deutschland einst Wienbarg gefordert hatte: ein neues Leben als Grundlage einer neuen Kultur. Neue Kunst, neuen Staat, neuen Glauben, Auffrischung des echten Volksgeistes, Neubelebung seiner natürlichen Grundelemente — alles das erhoffte er von einer Durchbildung der Persönlichkeiten. Stil forderte er; Stil zu fordern ward ein Glaubensartikel dieser Zeit. Das bewunderte sie an Böcklin und Richard Wagner, das ehren wir an Stefan George und Ricarda Huch: daß sie Stil haben, daß jede Linie mit ihrer Persönlichkeit untrennbar verbunden ist. Langbehn, ein Bewunderer Bismarcks wie nur einer, stellte doch als typisches Vorbild nicht ihn hin, sondern Rembrandt, den großen germanischen Maler. In seiner Persönlichkeit suchte er wie in einem Brennpunkt alles zu versammeln, was die Zeit entbehre und verlange; als ein „Gleichnis alles Wünschenswertesten" stellte er den — etwa neben dem Romanen Michelangelo — persönlichsten aller Künstler in den Mittelpunkt und schritt nun in rastloser Betrachtung auf und ab, um immer wieder von seiner Sehnsucht zu seinem Ideal, von seinem Ideal zu seiner Sehnsucht zu kehren. Heroenkultus trieb er im Dienst der Gegenwart, und Zeitfragen sub specie aeterni. So entstand ein wunderliches Buch, rhapsodisch, lyrischdidaktisch. Es sind freilich nicht Melodien, die man leicht nachpfeifen kann, sondern eine „unendliche Melodie" im Sinne Richard Wagners, und Rembrandts Name ist nur das Stimmung gebende, einigermaßen willkürlich gewählte Leitmotiv. Aber alle echten Töne der Zeit klingen an: die freie Kritik — und der Heroenkultus; die Überschätzung der Rasse — und die Andacht zur Kunst.

Freilich thut er auch wohl des Guten zu viel, künstelt, bringt zu viel heran. Gleich den Romantikern übertreibt er das Vertrauen auf die Sprache und hält Wortspiele für Orakel, oder er treibt Sport mit Symbolen. Romantiker war er vor allem auch in der Unfähigkeit zum Schaffen abgerundeter Kunstwerke. Als er „40 Lieder von einem Deutschen" (1891) erscheinen ließ, erschraken die Bewunderer der großen Rhapsodie über die furchtbare Prosa dieser Reimereien:

> Du ringst die weißen Arme
> Und niemand sieht dir zu;
> Du seufzest herzgebrochen
> Und kommst doch nicht zur Ruh . . .

Bereits im nächsten Jahre ward ein anderer litterarischer Alarmschuß mit wirklicher Aufregung aufgenommen. Der sächsische Litterarhistoriker Gustav Wustmann (geb 1844 in Dresden) ließ in seinen „Allerhand Sprachdummheiten" (1891) ein strenges Gericht ergehen über eine einzelne Seite jener allgemeinen Verwahrlosung, die Langbehn aufs Korn genommen hatte: über die Verlotterung im Sprachgebrauch. Die Vernachlässigung der Sprache bestand; und die Brüder Hart hatten schon bei unseren gefeiertsten Romanschriftstellern Sätze aufgestochen wie diese: „Für das, was ich auf einem anderen Schauplatz that, zu lebenslänglicher Gefangenschaft begnadigt, müßten Sie erst das seltsame Geheimnis verstehen, die Zahl meiner Tage zu vergrößern, wenn Sie mir die Qual meines Kerkers verlängern wollen" (Spielhagen, „Die von Hohenstein"); „er sah durch die blaue Brille, die er neben sich auf dem Tische liegen hatte, in die Landschaft hinaus" (Heyse, „Kinder der Welt"). Wenn Autoren, deren Stil man rühmt, so schreiben, durften wir uns über die Sätze bei Jordan oder Kretzer kaum wundern. Öffentliche Festreden, populärwissenschaftliche Bücher, Zeitungsartikel selbst von berühmten Federn bieten noch Schöneres. „Könnte Leibniz, auf seinen eigenen Schultern stehend, heut unsere Erwägungen teilen . .", sagte du Bois-Reymond in feierlicher Festsitzung der Akademie („Die sieben Welträtsel"), oder Julius Rodenberg: „Hier, ein Vierundzwanzigjähriger, wie ich selber, hat Joachims Geige mich zuerst bezaubert." Der Theolog Rocholl sagt: „Sie starb abwesend zu Rom"; der Essayist Herman Grimm: „Viele Sonaten Beethovens, wenn man sie deuten wollte, scheinen das Durcheinanderwühlen solcher Empfindungen darzustellen. Homer

schon hat das erkannt und für sein Gedicht ausgebeutet". („Homer"). Daß Autoren, die sonst gerade wegen der Pflege ihres Stiles berühmt sind, solche Menschlichkeiten begegnen, hat an sich nicht viel zu sagen; schlimmer ist es, daß der Leser, auch wenn er Kritiker ist, bei uns gleichmütig über solche Entgleisungen wegliest, die in Frankreich sicher, in England wahrscheinlich der sorgsamere Recensent sofort bemerken würde. Noch duldsamer als gegen solche Verfehlungen im Ausdruck war man bei uns nur zu lange gegen das hölzerne, steife, nicht gerade Unsinn ergebende, aber doch auch nie nach dem treffenden Ausdruck suchende Alltagsdeutsch sehr vieler Schriftsteller. Wir hatten schon schlimmere Zeiten gehabt; so viel auch über unser heutiges Zeitungsdeutsch gescholten wird — besser ist es als das der Gutzkowischen Periode. Was für Stilblüten hebt Kreyssig aus Gutzkows eigenen Hauptromanen heraus! „Die Jokeys bilden sich zu einem Verein". „Eine schmutzige Hand wühlt im Schrank und tritt alles, was ihr vorkommt, mit Füßen". Besonders bezeichnend für die wütende Hast, mit der Gutzkow schrieb, sind die schrecklichen Verbalsubstantiva: „das Suchenmüssen eines Freundes"; „das Übergetretensein zur protestantischen Religion"; und so sagt er gar: „das Ratsame, warum Lucinde fortgegeben werden mußte". So schreibt weder Jordan noch Hopfen und kaum Vacano. Aber immerhin — es war schlimm genug. Statt kräftiger Wendungen unbestimmte Phrasen, keine Nuance, kein individueller Stil; vor allem — keine Anschauung. Das verbindet jene groteske Metapher du Bois-Reymonds mit dem leeren Reporterstil: hier wie dort wurde das fertige Material der Sprache ganz dilettantisch, roh, aufs Geratewohl gebraucht. Beschäftigte sich einmal ein Dichter näher mit dem Sprachmaterial, so bewies er nur um so deutlicher, wie er seiner Vatersprache entfremdet war; so Robert Hamerling.

Gegen diesen Unfug hatten sich nun zwar längst „gelehrte deutsche Männer, der deutschen Rede Kenner" erhoben und hatten sich auch wiederholt schon in patriotischen Vereinigungen zusammengefunden; die größte Wirkung erreichte der auf Hermann Riegels „Mahnruf" (1885) gegründete „Allgemeine deutsche Sprachverein". Die Hauptarbeit fiel aber, wie immer, Einzelnen zu. Vor allen wirkten zwei bewährte Schulmänner. Rudolf Hildebrand (1824—1894) hat als Docent, in Zeitschriften, in Büchern unablässig für die Belebung der Anschauung beim Sprechen und für die Beachtung des

Klangs beim Lesen gewirkt; vor allem hat sein prächtiges Werkchen „Vom deutschen Sprachunterricht“ (1867) seit der zweiten Auflage (1879) in Schulen und bei Lesern eine lebendige Saat ausgestreut, und andere Sammlungen („Aufsätze und Vorträge“ 1890; „Beiträge zum deutschen Unterricht“, herausgegeben 1897) brachten neue Frucht. Immerhin blieb Hildebrands Einfluß doch wesentlich auf solche Leser beschränkt, die sich berufsmäßig mit der deutschen Sprache beschäftigten. Weitere Kreise zog schon das berühmte Buch „Vom papiernen Stil“ (1889) von Otto Schroeder (geb. 1857). Ihm kam es vor allem auf die Urwüchsigkeit der Rede an; das lahme ungefühlte Deutsch mit seinen hölzernen „derjenige“, „welcher“ als Relativ, „derselbe“, mit seinen pedantischen Unterscheidungen und groben Gleichsetzungen verletzte seine originelle Künstlernatur so gut wie seine historische Kenntnis. Er ging noch energischer, angreifender vor als Hildebrand; es genügte doch noch nicht. Die Zeit verlangte einen Mann mit eisernem Besen; die feinsinnigen Interpreten, die klugen Wortwähler genügten nicht. Befehle wollte man. Die Zeit war verstimmt durch die „Anregungen“, die man ihr zwanzig Jahre lang geboten hatte; um sich konzentrieren zu können, verlangte sie kommandiert zu werden. Das wußten sogar die Meister der Reklame, die uns jetzt mit den berühmten „Imperativen“ anschrieen: „Schmücke dein Heim“, „Koche mit Gas“, „Bade zu Hause“ rief man uns vom Morgen bis Abend zu, als sei dann alles Erdenheil erreicht; etwa im Ton von: „Thuet Buße und bekehret euch!“ Der neue Sprachdiktator machte es ihnen nach. Ohne Ehrfurcht vor den größten Meistern der Sprache, ohne Rücksicht auf die historische Entwickelung, ohne Feinheit des Verständnisses entwarf Wustmann sein grammatisches Strafgesetzbuch — und man war entzückt. Es hatte auch seine Vorteile, daß der Angriff der Sprachverbesserer jetzt auf ein paar augenfällige Mängel konzentriert wurde. Jetzt endlich wurde die ganze schreibende Welt aufmerksam; man studierte dies Büchlein, und in gewissen Punkten ward unzweifelhaft dadurch ein Fortschritt erzielt. Man schreibt jetzt vielfach sauberer als früher, wenn auch nicht kräftiger; und daß man überhaupt in Kreisen, wo sonst das erste beste Wort genügte, sich wieder Mühe giebt, ist an sich ein Segen.

Auch in dieser neuen Aufmerksamkeit auf das Werkzeug der Sprache liegt ein Zeugnis für den Geist des Jahrzehnts. Eine Abkehr von lässigem Gehenlassen liegt auch in der größeren Sorg-

falt der Wortwahl und des Satzbaus. Aber das sind doch erst die tieferen Stufen jener „Sammlung", die Grillparzer in „Des Meeres und der Liebe Wellen" mit den Worten des Priesters hochpreist:

> Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
> Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
> Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr? . . .
> Des Helden That, des Sängers heilig Lied,
> Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten,
> Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
> Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.

Sammlung in diesem hohen Sinne fehlt doch der Zeit auch nicht. Auf ihrer Wertschätzung beruht der neue Stil in der Prosa der Ricarda Huch wie in den Versen Stefan Georges. In der affektierten Extraktmanier Peter Altenbergs wird diese Sammlung, dieses Zusammenfassen und Zusammenpressen Manier. In der Kunstlehre der Neuesten wird es zum vornehmsten Glaubensartikel: nichts darf die Sammlung stören. Früher sagte man: nichts darf die Illusion stören. Eine nicht zu unterschätzende Entwickelung liegt zwischen beiden Formeln.

Dieser Charakter der Sammlung bringt es auch mit sich, daß mindestens im Beginn des Jahrzehnts nicht die unruhigen Jungen, sondern die noch jugendfrischen Alten die Führung haben. Im Roman hat der siebzigjährige Theodor Fontane (1819—1898) sich mit „Irrungen Wirrungen" (1888) und „Stine" (1890) an die Spitze gestellt, und die in langer Lebensarbeit gesammelte Kunst und Kraft läßt ihn mit einem Schlage gewinnen, was die Neuen vergeblich erstrebt hatten: die schlichte realistische Erzählung, die nichts giebt und geben will als ein durch ein Temperament angesehenes Stück Wirklichkeit. In der Novelle war die reife Technik und der sichere Stil C. F. Meyers (1825—1898) einstweilen noch so wenig erreicht wie die psychologische Feinheit und die zarte Wiedergabe des Milieus in der „Versuchung des Pescara" (1887); in der Lyrik nahm Liliencron (geb. 1844), zwar beträchtlich jünger als jene beiden Epiker, doch ebenso viel älter als die neue Generation, unbestritten die Spitze; und selbst im Drama schien der Erfolg Wildenbruchs (geb. 1845) mit „König Heinrich" (1896) einen Augenblick den Sieg der neuen Richtung aufzuhalten, wenn man selbst Ludwig Fulda (geb. 1862) mit dem „Talisman" (1892) den

„Jungen“ zuzählen wollte. Jakob Burckhardts Nachlaß ward durch die Persönlichkeit des Autors, die Reize der Darstellung, die Kraft des Stils für die vielen jüngeren Kunstschriftsteller ein gefährlicher Nebenbuhler. Diese selbst aber, die jetzt mit mehr oder weniger Glück das Resultat ihres Nachgrübelns und ihrer Praxis mitteilten, gehörten ganz wesentlich mit zur Signatur der Zeit: auch sie strebten eine positive Kritik, eine fruchtbare Konzentration auf bestimmte Ziele an. Neben dem Sturmvogel dieser Bewegung, Hermann Helferich (eigentlich Emil Heilbut, geb. 1861: „Neue Kunst“ 1887), sind besonders die Männer der Galeriepraxis zu nennen: Karl Woermann in Dresden („Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ 1894), Alfred Lichtwark in Hamburg mit seinen zahlreichen kunstpädagogischen Schriften („Blumenkultus“ 1897, „Deutsche Königsstädte“ 1898), der Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo v. Tschudi („Kunst und Publikum“ 1898), dazu ältere wie Woldemar v. Seidlitz in Dresden („Die Entwickelung der modernen Malerei“ 1897) und Wilhelm Bode in Berlin, dessen Streit mit Anton v. Werner um die Aufgabe der Berliner Kunstakademie zu einer charakteristischen Etappe im Kampf um die neue Kunst und die neue Kunstauffassung überhaupt ward. Auch der Forschungen über die historischen Grundlagen der Kunst bemächtigte sich in den schönen Werken von Ernst Grosse („Die Anfänge der Kunst“ 1894) und Karl Bücher („Arbeit und Rhythmus“ 1896) ein kräftiger Realismus, der den Auffassungen der jungen Praktiker zu gute kam. Besonders bezeichnend ist aber, wie die theoretischen Schriften ausübender Künstler emporschießen: Max Klinger („Malerei und Zeichnung“ 1891), Adolf Hildebrand („Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ 1893), Wilhelm Trübner („Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ 1898), Max Liebermann („Degas“ 1899) suchen die von ihnen praktisch längst vertretenen Anschauungen nun auch mit der Feder geltend zu machen. Aus dem Lager der „Alten“ steht ihnen nur Otto Knille („Grübeleien eines Malers über seine Kunst“ 1887, 1892) und, mit Reden und ähnlichen Manifestationen, Anton v. Werner gegenüber. Für ein neu aufblühendes Kunstleben ist auch dies Schreiben der Künstler ein beachtenswertes Symptom: sie verlangt es so mit ganzer Seele nach dem neuen Reich der Kunst, daß die Waffen des Praktikers ihnen nicht genügen; und der Anteil ringsum ist groß genug, um sie Erfolge auch bei direkter Ansprache hoffen zu lassen. — Die Summe der neuen Kunstanschauungen suchen dann bedeutende historische

Werke zu ziehen: Richard Muther (geb. 1860: „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ 1893), der leider Vorarbeiten anderer und eigene Arbeit nicht sorgfältig genug schied, gab in geistreicher Zusammenstellung die erste wirklich das ganze Gebiet umfassende und einen Ausblick in die Zukunft ermöglichende Darstellung; Carl Neumann (geb. 1860) schrieb: „Den Kampf um die neue Kunst“ (1896), voll feiner Parallelen zwischen bildender Kunst und Poesie, zwischen Kunst und Wissenschaft, überall voll fruchtbarer Zusammenfassung und anregender Kritik; Cornelius Gurlitt (geb. 1850) folgte mit seiner „Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts“ (1899), die hier zu rühmen sich leider verbietet.

Im wesentlichen schien doch der Kampf um die neue Kunst bereits entschieden. Die alte konventionelle Kunst mit ihren Theaterhelden und Romaneffekten ist abgethan. Damit ist keineswegs gesagt, daß sie aufgehört hätte. Romane und Theaterstücke vom alten Schnitt werden Tag für Tag fabriciert, und die Romane finden Leser, lobende Kritiker, auch wohl ein Plätzchen in einer litterarhistorischen Übersicht. Die Theaterstücke beherrschen trotz alledem und alledem die Bühne, wie in den Tagen, da Schiller schrieb und Kotzebue aufgeführt wurde; und das Berliner Schauspielhaus, das von allen bedeutenden Werken der neuen dramatischen Kunst nur eine kurze Zeit lang „Hannele“ und ganz vereinzelt einmal ein Stück von Anzengruber gegeben hat, ist für die Blumenthal und Lubliner, Skowronnek und v. d. Pfordten jederzeit zu haben. Wie schrieb doch Platen in der „Verhängnisvollen Gabel“ (1826):

> Mittelmäßigem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne bloß,
> Und verbannet fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
> Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Übels Quell,
> Preist man Claurens Albernheiten und verbietet Schillers Tell!

Dennoch steht es heute nicht, wie zur Zeit von A. W. Schlegels Klage. Die wirkliche Litteratur ist nicht mehr Eigentum weniger; das Volk liest nicht nur Unlitterarisches. Ein deutliches Gefühl, was ein Kunstwerk ist und was ein „Schmöker“, bildet sich aus. Und wo die lebendige Litteratur sei, darüber herrscht kein Zweifel mehr. Nicht bei denen, die ausgefahrene Geleise empfehlen, weil einst Könige diesen Weg fuhren, sondern bei denen, die die Wirklichkeit, das Leben, den persönlichen Anteil an der Existenz zur Grundlage der Kunst machen.

Doch auch Theater und Lesewelt versagen sich immer weniger den neuen Tendenzen. Wie mühsam gelangte selbst Anzengruber zu Aufführungen! Heute haben die jungen Dramatiker keine Not. An wirklichen Talenten fehlt es da nicht, die fast durchweg die psychologische Erfassung und die realistische Sprache der Hauptmann-Schüler mit einer größeren Weichheit verbinden. An erster Stelle stehen der Norddeutsche Halbe und der Österreicher Schnitzler.

Max Halbe (geb. 1865 in Guettland in Westpreußen) beherrscht meisterlich die Lokalfarbe seiner altpreußischen Heimat, die übrigens, wie Bartels bemerkt, in der neuesten Litteratur besonders wirksam vertreten ist; wir erinnern nur noch an Sudermann. Der alte Geistliche in der „Jugend" (1893), der Rittergutsbesitzer in „Mutter Erde" (1898) haben die volle sichere Gegenwart, die Goethe als Triumph der antiken und jeder echten Kunst ansah. Die Atmosphäre des ganzen Stücks ist jedesmal einheitlich und von großer Feinheit der Wiedergabe: der Hauch jugendlich-täppischer Liebe liegt über seinem berühmtesten Drama, dumpfe ungelüftete Stubenatmosphäre mischt sich mit einem frischen Lufthauch von Äckern und Feldern in „Mutter Erde"; der seltsam parfümierte Dunstkreis der Pensionen ist fast bis in die einzelnen Reden der „Heimatlosen" (1899) zu verspüren. Aber Halbe bleibt immer in der Zustandsmalerei stecken, so sehr, daß der Schluß fast immer gewaltsam, zufällig, aufgedrungen ist, zumeist ein hysterischer Selbstmord („Mutter Erde", „Die Heimatlosen") oder ein Unglück („Jugend"). Die Hauptfiguren sind bei ihm fast nur passive Prüfsteine für die Verhältnisse, bald uninteressant und konventionell, wie die „Suchende" aus der Kleinstadt, die von der Großstadt verschlungen wird, und der brutalgesunde Lebenskünstler in dem letzten Drama, bald voller Widersprüche nicht im Charakter, sondern in der Zeichnung, wie die ganz auseinanderfallende Emancipierte in „Mutter Erde". Das gefährliche Hilfsmittel symbolischer Naturerscheinungen und ähnlicher Sinnbilder wandte er anfangs, etwa wie Spielhagen in der „Sturmflut", mit entschiedenem Glück („Eisgang" 1892), später („Lebenswende" 1896) mit zu gesuchter Deutlichkeit an. Wo er aus dem Gebiet der realistisch geschilderten Gegenwart entweichen will, versagt seine Kunst („Der Eroberer" 1899), ebenso im leichten Scherzspiel („Der Amerikafahrer" 1894); dagegen hat er in einer Dorfgeschichte, die die ganz naturalistisch aufgefaßten Gestalten in Zolas Art zu fast allegorischen Figuren von mystischer Größe auf-

wachsen läßt („Frau Meseck" 1897), ein starkes Können bewiesen. Seine Entwickelung wird wesentlich davon abhängen, ob er die ungewöhnliche Begabung für lyrische und epigrammatische Effekte in den Dienst einer strengen Charakterentwickelung zu zwingen lernt; bis jetzt hat er, wie Hauptmann in seiner älteren Periode, nur mit fertigen Charakteren gearbeitet, und auch diese nehmen bei ihm leicht etwas Konventionelles an.

Wenn eine gewisse altpreußische Schwere Halbe kennzeichnet, so gewinnt Max Dreyer (geb. 1862 in Rostock) vor allem durch die Frische seiner Darstellung; selbst wo er viel benutzte Motive anfaßt („Winterschlaf" 1895), giebt er den Gestalten etwas Neues, Unverbrauchtes. Sein Lustspiel („Drei" 1892, „In Behandlung" 1897, „Großmama" 1898) hat mehr von der alten Intrigen-komödie, als das seiner Mitbewerber, und zuweilen ganz altmodische Possenschlüsse („Hans" 1899); aber ganz modern ist er in der Kunst, jede Gestalt mit ihrer eigenen Atmosphäre zu umgeben, so daß bei jeder Begegnung die ganze Figur leicht nuanciert erscheint. Nichts mehr von der alten starren „Durchführung des Charakters"; wir wissen es jetzt, was man so stolz „Charakter" nennt, ist doch nicht viel mehr als Disposition. Wir sind nicht gerade „ein Spiel von jedem Hauch der Luft", aber noch weniger sind wir unbeweg-liche „rochers de bronce". Dazu sind Dreyers Lieblinge in ihrem „gutmütigen Hünentum", wie ein Kritiker sagt („Blonde Bestien", „Liebesträume" 1899), in ihrem tapfern Trotz (Liesbeth: „In Be-handlung", Liese: „Eine") so liebenswürdig, daß man dem Ver-fasser ein freundschaftliches Spiel mit ihrem Schicksal gern nachsieht.

Carlot Reuling (geb. in Michelstadt 1861) liebt es, seinen Gestalten schwerere Lasten aufzupacken. Er schreibt gern Märchen („Aus Hag und Tann", „Zwischen Licht und Dunkel") und ist schließlich bei dem modernen Märchendrama angelangt („Der bunte Schleier" 1898); aber auch seine realistischen Dramen („Der Mann im Schatten" 1897, „Das Stärkere" 1897) haben einen leise märchenhaften Beigeschmack. Die Handlung, die fest und derb wie aus Holz geschnitzten Figuren haben etwas von M. v. Schwinds Märchenromantik oder Ludwig Richters gutmütig-ironischer Zeich-nung, und gerade darin liegt der eigentümliche Reiz dieser Dramen, die als realistische Lebensbilder die überzeugende Kraft vieler gleich-zeitiger Theaterstücke nicht besitzen.

Ernst Rosmer (eigentlich Elsa Bernstein, geb. 1866) vereinigt

die modernen Lieblingstendenzen, Realismus und Romantik, in mehr äußerlicher Weise. Sie begann mit dem traditionellen Drama des „dreieckigen Zustandes“: der Bote aus der Vergangenheit offenbart die Unhaltbarkeit einer Ehe („Wir Drei“ 1893). Wie das damals üblich war, nannte sie die Tragödie „fünf Akte“, wie Flaischlen die seinen „fünf Scenen“ nannte; das Stück war übrigens ganz wirksam auf Schlußeffekte zugespitzt, wie denn banale Rühr- oder Hohn-Effekte auch ihre Novellen („Madonna“ 1894) vielfach entstellen. Diese Novellen bedeuteten ihre eigentlich realistische Periode — freilich nur dem Stoff nach; in der Technik läßt sich etwas weniger Realistisches kaum denken, als das Tagebuch, in dem die berühmte herzlose Kokette (früher hieß sie Lorelei) das Herz des braven Burschen stückweise brechen sieht und notiert, als ein liebevolles Mädchen einen Rosenstock auf sein Grab pflanzte, habe sie ihr gesagt: „Mais, ma petite, Sie machen sich schmutzig“ . . . Etwas Ossip Schubin mischt sich mit ziemlich viel Maria Janitschek — Verwandtschaft meine ich, nicht Entlehnung; eine gewisse naive Unanständigkeit, wie sie einem unverdorbenen Backfisch nicht übel steht („In der Mauernstraße“), verbindet sich mit einer unangenehm überreizten Prüderie („Madonna“). Kurz — man sah, die Verfasserin zwang sich in einen Ton hinein, der ihr nicht lag, und da überschlug ihr die Stimme fortwährend. Man konnte es kaum hoffen, daß sie zu dem technisch nicht untadelhaften, aber in der Charakterzeichnung klaren und poetischen Drama „Dämmerung“ (1893) fortschreiten würde. Es blieb ihr Bestes; aber es gehört auch zu dem Besten, was diese Schule hervorgebracht hat. Dann schrieb sie das obligate Märchendrama („Königskinder“ 1895), wieder nicht ohne poetischen Reiz, aber in der Führung der Handlung willkürlicher, als gerade diese Form verträgt; und die Komödie „Tedeum“ (1896), die nicht gerade „Gemütskomödie“ zu heißen brauchte, aber in der Vorführung einer Künstlerexistenz mit ihren „musikalischen Leiden und Freuden“ zuweilen den Vergleich mit dem „Rangierbahnhof“ aushält — nicht bloß in der Zeichnung des prächtigen Jungen Richard. Die Sprache ist von fabelhafter Echtheit, zumal bei dem Rechtsanwalt Löwenfeld; freilich ist die Verfasserin in der Benutzung von Modellen jederzeit sogar für Münchener Verhältnisse (Hedwig Dohms Roman „Sibylle Dalmar“ 1896!) sehr ungeniert gewesen. Seitdem hat die vielseitige Dichterin sich auch im historischen Drama („Themistokles 1897) und Trauerspiel („Mutter

Maria" 1898) versucht. Fast hat man den Eindruck, als lägen all die Tendenzen und Begabungen der neuern Schule in ihr ganz unvermittelt nebeneinander, wie Werkhölzer, bald so, bald so zu kombinieren; ein Ganzes ist nur in „Dämmerung" daraus geworden.

Georg Hirschfeld (geb. in Berlin 1873) hat seinem Schauspiel „Agnes Jordan" als Schlußaccord ein merkwürdiges lyrisches Selbstbekenntnis nachklingen lassen.

> Ich hab' ja das Leben so lieb, sagt der elegische junge Komponist — ich weiß, wie stark das Leben ist .... aber mein Bestes ist doch nur immer meine Sehnsucht .... Ich habe den Menschen von meinen Schmerzen gegeben, das hat sie gerührt — für mich war es nichts, ich hab' mein Herz verschwendet, ohne zu empfangen, ohne froh zu sein. Ich möchte jetzt ein anderes Lied, ein neues Lied, ein Lied der Jugend geben. Ich möchte ihnen sagen, wie jung ich bin — ein starkes Lied ... o das wird nicht kommen. — Nie. Ich habe Sturm in mir, aber keine Lieder.

Ein tiefes Wort; es paßt nicht bloß auf ihn, auf viel Größere paßt es. Nietzsche hatte Sturm in sich — und es wurden Lieder; bei zu vielen der Epigonen, nicht nur bei der immer aufgeregten Anna Croissant-Rust (geb. 1860) hört man nur Wind.

Von Hirschfeld gilt das letzte nicht. Seine Sehnsucht ist das Beste; es ist nicht die eitle, kleine, egoistische Sehnsucht einer Dilettantenseele — dieser Jüngling mit dem zarten Kindergesicht, gleichsam einer Transponierung von Hauptmanns Kopf aus Dur in Moll, fühlt die starke Sehnsucht des echten Dichters. Große Vorbilder umgeben ihn. Er ist nicht nur der persönliche Schüler Gerhart Hauptmanns — er ist ihm auch geistig verwandt. In den Novellen „Dämon Kleist" (1895) ist Kleist für ihn, wie sonst Byron für die junge Generation, der Typus des genialen Dichters. Wie Bleibtreu, Hauptmann, Walther Siegfried ihre Helden nach dem britischen Lord modeln, so läßt Hirschfeld hier einen Epigonen des märkischen Poeten Schicksal nachleben. Es ist viel Unklarheit in dem Buch, und die gefährlichen sentimentalen Faktoren — Schwindsucht, Schande der Eltern, Nervenfieber — werden unkünstlerisch gehäuft. Die Sprache ist noch oft geschraubt, die Nebenfiguren bleiben konventionell; aber das tiefernste Mitleben des Autors mit dem Leid seines einsamen Dulders erhebt den Erstling doch über viele seinesgleichen. — Noch einmal trat Hirschfeld als Erzähler auf: in der seltsamen tragischen Idylle (um Bourgets Ausdruck anzuwenden) „Der Bergsee" (1896). Es ist der mißglückte Versuch eines Naturalisten, sich ganz in den Symbolismus hinüberzusteuern.

Naturalist ist Hirschfeld mit zwingender Einseitigkeit der Anlage. Alles zieht ihn zur „Reproduktion der Natur", zur Zustandsmalerei, zur Nachahmung bestimmter lebender Modelle vorzugsweise aus seinem näheren Umkreis. Als er unter den Einfluß Hauptmanns geriet, entstand zunächst (1892—1893) „ein Akt": „Zu Hause" (erschienen 1896); eine starke Talentprobe. — Die außerordentliche Naturtreue dieses naturalistischen Gemäldes erscheint noch gesteigert in Hirschfelds Hauptwerk, dem Schauspiel „Die Mütter" (1896). Solche typisierenden Titel liebt die neue Schule: Strindberg schrieb den „Vater", Bahr die „Mutter", Kretzer den „Sohn der Mutter", gerade wie einst Gutzkow seinem „Richard Savage" diesen Nebentitel gegeben hatte. — Das Ringen zweier Mütter um eine Seele ist der Gegenstand der Handlung: die Mutter des jungen Künstlers kämpft — mit der Mutter seines Kindes. Düstere Familienverhältnisse haben den Sohn aus dem Haus getrieben; man denkt an Hauptmanns „Friedensfest", aber bei Hirschfeld zieht sich dies Thema wie eine persönliche Erfahrung fast durch seine ganze Produktion. Nun ist der Vater, der Tyrann gestorben; man kann hoffen, den verlorenen Sohn wiederzugewinnen. Er wird heimgeholt, nachdem er selbst die Annäherung angebahnt hat; seine treue liebende Freundin in Not und Elend will ihn wiedererobern, erobern für ihr Kind. Aber stärker noch als die Liebe zu dem Ungeborenen ist die zu dem Geliebten: sie opfert sich, indem sie ihn Verhältnissen überläßt, die seiner Seele, seinem Talent, seiner Gesundheit förderlicher scheinen. — Das bekannte Schema der realistischen Dramen ist hier ganz originell angefaßt: der Kampf der Mütter statt des Kampfes der Frauen. Liebevoll ist das Milieu hier wie dort gemalt, vor allem freilich das der armen Leute: ganz in Hauptmanns Art wird die Regiebemerkung zu einem stimmungsvollen Stillleben erweitert und die Freude des Autors an charakteristischen Typen — die später in der „Pauline" (1898), einem verfehlten Gegenstück zu Hauptmanns „Biberpelz", den Rahmen der Handlung zersprengt — führt hier zu ganz wundervoll gelungenen Figuren. Die Messerputzscene mit Gretens Wutausbruch ist ein Meisterstück. Vor allem aber ist Marie, die ungebildete Geliebte, ein Triumph realistischer Psychologie. Nirgends hat der Verfasser, der doch von Sentimentalität keineswegs frei ist, sich durch seine Sympathie für dies Mädchen aus dem Volk verführen lassen, ihre Rede — oder ihre Gedanken zu idealisieren. Wenn sie von ihrem

Robert spricht, so redet sie ganz so „ordinär“, wie sonst auch: „Wenn er so stille rumjeht und nichts thut, denn is er dicke drin in seine Ideen!“ Der Dichter hat den Mut, seine Heldin — denn sie ist die wahre Hauptperson des Stücks — als sie den Tod des ihr feindlichen Vaters ihres Geliebten erfährt, in natürlichem Haß rufen zu lassen: „Ne!!! — Ich freu' mir! — Sonst sterb' ich“; er wagt es, sie bei der Begegnung mit Roberts Schwester sagen zu lassen: „Ich weiß ja, daß ich einfach rausjeschmissen werden kann“. In dieser großartigen Tapferkeit des konsequenten Naturalismus liegt viel mehr Verdienst als in dem billigen Aufprotzen mit starken Worten und brutalen Effekten, wie es Holz und Schlaf lieben.

Aber leider blieben Hirschfelds spätere Schöpfungen hinter dieser weit zurück. In „Agnes Jordan“ (1898) versuchte er, ein ganzes Menschenleben in den engen Raum eines Bühnenabends zusammenzudrängen. Wie Ompteda mit „Sylvester von Geyer“ in die naive Technik der alten Legende, greift dieser junge Realist in die des mittelalterlichen Mysteriums zurück. Ganz begreiflich: Überkultur und Unkultur reichen sich die Hand, wo es natürliche Formen zu leugnen gilt. Auch die Romantiker erfreuten sich an solchen biographischen Spielen. Aber die Verwechselung von extensiver und intensiver Größe, aus der Heinrich Harts „Lied der Menschheit“ hervorging, zeigt sich auch hier; sie lag nahe in einer Periode der Statistik, die über den Zahlen die Qualitäten vergißt. Bei dem Hauptmannschen Drama aus dem Bauernkrieg entschuldigt die Bedeutung des Zustandes doch einigermaßen die ungeheure Breite; die Biographie eines beliebigen jüdischen Geschäftsmanns von mäßiger Gutmütigkeit, lockeren Sitten und naivstem Egoismus wirkt in dieser peinlich genauen Naturnachahmung unerträglich. Wir sehen hier den Naturalismus an der Spitze einer Sackgasse angelangt, wo er nur stehen bleiben oder umkehren kann. Man kommt dann bei den reinen Phonographen-Kunststücken an, wie Paul Ernst (geb. 1866), der Autor der „Polymeter“, mit seinen Genrebildern („Lumpenbagasch. Im Chambre separée“ — so! — 1898), die auch virtuos sind und uns doch nur an Goethes Worte erinnern: „Wahrscheinlichkeit ist die Bedingung der Kunst, aber innerhalb des Reiches der Wahrscheinlichkeit muß das Höchste geliefert werden, was sonst nicht zur Erscheinung kommt. Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat.“

Fast scheint auf diesen jungen Kräften der Fluch zu lasten, mit einem Werk und meist mit einem Jugendwerk sich zu verausgaben. So ging es Hirschfeld, beinahe so Ricarda Huch und Walter Siegfried. Als Dramatiker hat auch eine so starke Begabung wie Schnitzler nur einen großen Treffer zu verzeichnen. Bis jetzt! denn, wie es am Schluß der Xenien heißt:

Ihr Freier lebt ja noch alle.
Hier ist der Bogen und hier ist zu dem Ringen der Platz!

Jene lyrische Erweichung, die wir bei den jungen norddeutschen Dramatikern erst unter dem starken Druck der neuen Verhältnisse reifen sahen, lag den Österreichern von vornherein im Blut. Raupachs Rührstück „Der Müller und sein Kind“ gehört noch heute dort zu der unentbehrlichen Feier des Allerseelentages; Raimund hat Valentins Hobellied gedichtet, Nestroy selbst hat sentimentale Effekte nicht immer verschmäht, Anzengruber sie im „Pfarrer von Kirchfeld“ und dem „Vierten Gebot“ sogar aufgesucht. Bei den Neuesten kommt, wie man mehrfach bemerkt hat, vielfach noch ein Tropfen specifisch jüdischer Sentimentalität hinzu, wie auch Hirschfeld ihn aufweist: die Nachwirkung des Druckes von Jahrhunderten wird durch modernste Erfahrungen aufgefrischt. Bei Jakob Julius David (geb. 1859 im Kuhländchen) ist in den größeren Erzählungen („Höferecht“ 1890, „Blut“, seinem Hauptwerk, 1891) und Gedichten (1891) die alte Tradition, wie sie etwa noch Ferdinand von Saar trotz modernen Anklängen vertritt, stärker als die junge Richtung. Aber er zeigt in seinen Novellen („Probleme“ 1892) und Dramen („Hagars Sohn“ 1891, „Ein Regentag“ 1895) eine entschiedene Annäherung an die weich einfühlende, gleichsam mit ärztlicher Hand auskultierende und behandelnde Manier, die vor allen Arthur Schnitzler (geb. 1862 in Wien) vertritt — ein praktischer Arzt, der auch in der Stoffwahl seiner Novellen („Sterben“ 1895) und Dramen („Paracelsus“ 1898) das Interesse für medizinische Gegenstände, für Hypnotisieren („Anatol“ 1893) nicht verleugnet. Die nahe Verwandtschaft zwischen der modernen Novelle und dem modernen Drama, die wir auch bei Hauptmann, Hirschfeld, Rosmer, Halbe, Ruederer, Anna Croissant-Rust treffen, tritt bei ihm besonders deutlich hervor: beide schildern jetzt „états d'âme“, beide mit den Mitteln feiner Analyse der inneren und realistischer Zeichnung der äußeren Umstände, beide lieben eine gewisse elegische Formlosigkeit, ein sanftes Verfließen ins Nichts.

Die für Schnitzler am meisten charakteristische Form ist die zwischen Novelle und Drama vermittelnde der dialogischen Novellette. Es ist eine echt französische Erfindung, die mit ihren Wurzeln freilich tief ins Mittelalter hinabtaucht, aber erst unter dem Julikönigtum durch Henri Monnier („Scènes populaires" 1836) ihre feste Gestalt erhielt und unter der dritten Republik vor allen durch Gyp („Autour du mariage"), dann später durch einen ganzen Stab talentvoller „Causeurs" wie Droz, Prévost, Lavedan, Hervieu, Jeanne Marni klassische Vertretung fand. In Deutschland ist die Gattung — wenn man von Glaßbrenner und den Witzblättern absieht — merkwürdig spät eingeführt worden; der ernste philosophische Dialog ließ diesen frivolen Nebenbuhler nicht aufkommen, und vor allem war die Kunst der Causerie in Deutschland noch zu wenig entwickelt, um diesen kleinen Meisterwerkchen dienen zu können. Die „Causerie" verhält sich zum „Dialog" wie der „Essay" zur „Abhandlung": aller Zwang, alle fühlbare Absicht muß verschwinden; jeder neue Satz muß eine Überraschung sein — und das Ganze doch einen einheitlichen Eindruck hinterlassen. Vorläufer wie „Rameaus Neffe" von Diderot, durch Goethe in unsere Litteratur eingebürgert, sind immer noch zu schwer; es wird im Wortgefecht zu viel Dampf entwickelt, während jetzt mit rauchlosem Pulver gefeuert wird, so daß die Gesichtszüge jeden Augenblick bis in jede Falte hinein sichtbar bleiben. Damit wir uns diese Form aneignen könnten, waren manche Voraussetzungen zu erfüllen: Schulung im natürlichen Dialog, wie sie das realistische Drama brachte; Übung im Zusammenschieben, wie sie durch die „short story" aufkam; Interesse des Publikums für das liebenswürdige Gedankenspiel. Man sollte eine Gattung nicht unterschätzen, deren bloßes Vorhandensein eine reife, vielfach selbst überreife Kultur voraussetzt.

Nur in Wien konnte diese Form in deutscher Sprache aufblühen. Nur in Wien hat sich aus der Tradition des Rokoko her die Kunst der eleganten Plauderei erhalten; in dem nicht realistischen, aber doch relativ natürlichen Dialog der Volksbühne, in der ungebrochenen Macht des Feuilletons, in der Existenz wirklicher „Salons" waren hier Vorbedingungen gegeben, die im übrigen Deutschland fehlten. Jene Salons etwa der Frau von Wertheimstein, in denen Bauernfeld den Mittelpunkt geistreich pointierter Unterhaltungen bildete, stehen am einen Endpunkt der Entwickelungsreihe, am anderen die „litterarischen Cafés" wie das (von Leo Hirsch-

feld in den „Lumpen" gezeichnete) frühere Café Grünsteidl, in denen Schriftsteller und Schauspieler, Künstler und Liebhaber sich in witzigen Gesprächspielen ergötzen. Hier wie dort werden gleichsam „Causerien" improvisiert; man lebt sich in feste Rollen hinein: der wird der typische Skeptiker, jener der principielle Idealist, ein dritter der advocatus diaboli; und für die commedia dell'arte sind Probleme genug allezeit in Bereitschaft.

Schnitzlers „Anatol" (1893) ist das Ergebnis all dieser Voraussetzungen; und eben deshalb gehört das Büchlein zum Originellsten, was die neuere Litteratur gebracht hat. Der Dichter charakterisiert einmal ein Mädchen: „ich kann dir nun einmal nicht helfen ... sie erinnert mich so an einen getragenen Wiener Walzer — sentimentale Heiterkeit .. lächelnde, schalkhafte Wehmut .. das ist so ihr Wesen." Das ist auch sein Wesen. Auch er liebt das Leben, wie seine ganze Zeit; aber er liebt es vor allem als die große Künstlerin. Mit ironischem Behagen verweilt er bei den graziösen Launen des Schicksals, das eine Meisterin der Lüge zur Selbstanklage zwingt, indem es alle Gefahr der Entdeckung zu beseitigen scheint („Die Toten schweigen"), oder das zwei betrogene Betrüger zum Abschiedssouper zusammenführt. Er kennt auch den Ernst der großen Künstlerin und ihre Grausamkeiten; seine Novellen („Die Frau des Weisen" 1898) verweilen gern auf dieser Seite und schildern, wie einen armen Pfuscher eine ironische Huldigung aus dem Leben jagt („Der Ehrentag") oder wie der Liebhaber an der Leiche seiner Geliebten plötzlich seinen Schmerz „ganz dürr und wesenlos" werden fühlt, als der betrogene Gatte ihm gerührt die Hand drückt: „ihm war, als dürfe er nicht trauern wie die anderen, als hätte ihn seine tote Geliebte davongejagt, weil er sie verleugnet." Aber lieber faßt er doch die unbegreiflichen Launen des Schicksals als ein leidlich harmloses, ziemlich frivoles, doch immer reizvolles Spiel auf.

Die Stimmung ist für ihn alles, wie für Verlaine die Nuance: „Und das macht mir das Leben so vielfältig und wandlungsreich, daß mir eine Farbe die ganze Welt verändert!" Und in dieser feinen Abtönung werden nun auch tiefernste Ideen mitten im Spiel vernehmlich — aber leise, halb ironisch, mit fast Fontanischem Mangel an Feierlichkeit. Jene Freude an der Unersetzbarkeit des einzelnen Momentes, die dem intensiven Lebensgenuß der modernen Kunst zu Grunde liegt, kann nicht schlichter ausgedrückt werden,

als es hier der Philosoph des Rendezvous thut: „Geh nach Hause mit deiner süßen Erinnerung. Man soll nichts wiedererleben wollen.“ Und aus dieser heimlichen Lebensweisheit, die melancholisch hinter den Scherzen hervorlächelt, kommen die stärksten Wirkungen.

Auch Schnitzlers Dramen durchdringt der starke Duft einer individuellen Stimmung. Sie sind mit den Anatol-Stückchen innigst verwandt; das Freundespaar Max und Anatol kehrt (wie Steiger bemerkt) im „Märchen“ (1894) wie in der „Liebelei“ (1895) wieder. Doch hat daneben das Problemdrama Bahrs („Die neuen Menschen“ 1887, „Die große Sünde“ 1889) stark auf den empfänglichen Freund gewirkt; zuweilen hat er der Behandlung eines aktuellen Problems wie des Duells („Freiwild“ 1896) seine besten Kräfte nutzlos geopfert. Einmal aber ist es ihm gelungen, die Blüte seiner schließlich doch noch mehr mild-versöhnlichen als frivolen, mehr elegisch-resignierten als satirischen Weltanschauung (wie Mörike sagt) „rein vom Stengel abzubrechen“ und in „Liebelei“ (1895) uns ein Lebensbild voll wehmütigen Reizes, voll intimer Wahrheit und voll ergreifenden Mitlebens mit denen, die zu schwach zum Leben sind, zu geben. Der erste Akt ist etwas zu breites Genrebild, der zweite hat technische Schwächen und wirkt etwas zu sentimental — ich gebe das alles zu; aber die seltsam aus Sentimentalität und Frivolität gemischte Wiener Luft mit ihrer berauschenden Eigenart ist nie feiner wiedergegeben worden, und meisterlich ist es, wie die Stimmung des Ganzen in der trüben Mahnung zur Lebensfreude des alten Spielmanns sich verkörpert.

Wie Schnitzler von der Novellette, kam Hugo v. Hofmannsthal (geb. 1874; als Dichter anfangs „Loris“), gleichfalls ein geborener Wiener, vom lyrischen Gedicht zum Drama. Im Lyrischen wurzelt dauernd die Kraft auch seines Dramas. Jener Rokoko-Charakter des jungen Wien mit seinen weltlichen Abbés und der Eleganz seiner Damen ist in Hofmannsthals Stücken so stark oder noch stärker ausgeprägt als bei Schnitzler. Aber „die Eleganz des Wieners“, sagt Rudolf Lothar, „ist wärmer, liebenswürdiger, leichter als die des Parisers“. Hofmannsthal gab zuerst, unter dem Pseudonym Theophil Morren, eine „Studie in einem Akt, in Reimen“ mit dem bezeichnenden Titel „Gestern“ (1892). Es ist die feinste Blüte des lyrisch-didaktischen Gartens, ganz voll von schweren Betrachtungen, die doch ganz in den Duft persönlicher Stimmung getaucht sind. Wie Ricarda Huchs „Evoe“ spielt es in Italien

„zur Zeit der großen Maler" und der großen Lebenskünstler. Der Held ist ein kranker Don Juan der geistigen und sinnlichen Genüsse; das Leben ist ihm nur ein Gefäß, das bis an den Rand vollgestopft werden soll voll starker Eindrücke. Selbst der Sturm der Buße, den der Asket entfesseln will, ist ihm willkommen als ein neuer Eindruck:

> Es giebt noch Stürme, die mich nie durchbebt!
> Noch Ungefühltes kann das Leben schenken!

Die reizende Lüge ist ihm so lieb wie die scharfe Wahrheit. Übervoll ist die Welt an lockenden Möglichkeiten wie eine Küste voll verführerischer Landungsstellen:

> Da lockt mich eine Bucht, die, sanft geneigt,
> Tiefdunkel, schläfrig plätschert, dichtumzweigt;
> Die nächste ist von Felsen überhangen,
> Erfüllt von reizvoll rätselhaftem Bangen;
> Die nächste wieder schwankt hernieder mächtig
> Und öffnet sich zur Lichtung weit und prächtig.

Schwer ist die Wahl, und verlieren will er nichts. Und verlieren will er keinen Moment, jeden auskosten in seinem ganzen Inhalt, jeden künstlerisch genießen, in der richtigen Stimmung, ein geeignetes Echo in jeweilig wechselnder Umgebung zur Seite. Und verlieren will er auch keinen schon durchlebten Moment: rein und klar abgeschlossen soll jeder im Reliquienschrein der Erinnerung ruhen, mit seinem vollen Duft, nicht verdorben durch Reue, durch schmerzliche Nachempfindung. So soll die ganze Welt dem unersättlichen Bedürfnis seiner Seele dienen, alles ihm helfen, daß die Stimmungen seiner ruhelosen Seele zu vollen Erlebnissen werden.

Dieser Typus, dieser Manfred der Décadence, unglücklich, nicht weil er zu viel genossen, sondern weil er nicht genug genießen kann, er bleibt die Hauptfigur der Dramen Hofmannsthals. Ein wundervolles Zustandsbild fällt aus der Reihe: „Der Tod Tizians" (1892), die Feier einer reich und voll ausgelebten Existenz. Aber „Der Thor und der Tod" (1894) birgt in den Klagen des Thoren Claudio die gleiche Melancholie über versäumtes Leben. Glücklicher als der traurige Weise, der nicht zu seinem noch zu anderer Glück entsagt („Die Hochzeit der Sobeide" 1899), ist deshalb der „Abenteurer" (1899), der um die Wirklichkeit ein Netz goldener, süßer, grundloser, sinnloser Lügen spinnt, der aber mit jeder Faser seines Herzens die Wirklichkeit durchlebt, die Wonne, in seinem geliebten

Venedig den großen Herrn zu spielen — und die wahnsinnige Angst vor dem Polizeimeister und den Bleidächern! (Das Stück ist unter dem weniger glücklichen Titel „Der Abenteurer und die Sängerin" — zusammen mit der „Frau im Fenster", sonst „Donna Dianora", und der „Hochzeit der Sobeide" als „Theater in Versen" 1899 erschienen.)

In dem „Abenteurer", diesem geistreichen Spiel, das mit tiefsinniger Symbolik die tragische Ironie des Menschenlebens überhaupt ausdeutet, in dieser farbenprächtigen Verherrlichung des „Lebens um jeden Preis" erhebt sich Hofmannsthal sogar zu dramatischen Wirkungen, die ihm sonst nur in kurzen, fast allegorischen Zustandsbildern („Der Thor und der Tod"; „Madonna Dianora", 1898) glückt. Eine größere Handlung vermag er, von den vielen lyrischen Ausblicken ermüdet, nicht durchzuführen und steigert sich dann umsonst zu krassen Effekten („Die Hochzeit der Sobeide"). Aber große lyrische Reize gehen von diesen belebten Stimmungsbildern („Gestern"; „Das Welttheater" 1898) mit ihrer Mischung allgemeinster Betrachtung und persönlichster Auffassung aus; intime Reize, wie wenn eine zart organisierte Seele uns plötzlich in dem ganzen Reichtum ihres Besitzes und der ganzen Unersättlichkeit ihrer Sehnsucht durchsichtig wird.

Aber neben der symbolischen Stimmungskunst blüht ein neues kräftiges Volksschauspiel realistischen Tons auf. Nachdem das Lokalstück auf das „Drama der Gebildeten" mit der „Familie Selicke", dem „Collegen Crampton" und verwandten Schauspielen so starken Einfluß geübt hatte, scheint es nun umgekehrt von dem neuen realistischen Drama Anregungen zu empfangen. An die Tiroler und Schweizer Volksspiele ist hier nochmals zu erinnern. Aus „unakademischen Kreisen", aus dem Kleinbürgertum und dem Handwerkerstand ging in Straßburg ein eifrig gepflegtes Dichten und Spielen hervor, das schließlich zu der Begründung eines „Elsässischen Theaters" (1899) geführt hat; ebensolche Liebhaberbühnen sind in Colmar und Mülhausen gefolgt. Den Hauptbestand der elsässischen Dramatik bilden Dialektstücke von rein schwankhafter Art, die mit herkömmlichen Typen, mit Verkleidungen und Verstecken arbeiten. Aber aus dieser naiven Technik wuchs doch in dem Juristen Julius Greber, einem Reichsdeutschen aus Aachen (geb. 1868), ein ungewöhnliches Talent hervor, das neben Lustspielen in jener anspruchslosen Manier („Sainte Cecile!" 1897 — übrigens mit einer

prächtigen Hauptfigur, dem „Proprietär, Früehjer Epicier" Anatole Stieffatre, der weder deutsch noch französisch reden kann) ein ernstes und wirkungsvolles „dramatisches Sittenbild" hervorbrachte: „Lucie" (1896), ein realistisches Gemälde von seltener Unerschrockenheit und energischer Charakteristik. — Fritz Lienhart (geb. 1865), ein geborener Elsässer, dessen glühende Reichstreue seine kräftigen und wirksamen „Lieder eines Elsässers" (1895) bekunden, hat in seinem „Gottfried von Straßburg" (1897) ein patriotisches Elsässerdrama im großen Stil zu geben versucht, ist aber leider in Wildenbruchischen Tiraden von „des Freiheitstrutzes rauher Urform" und von „unsichtbarem Mönchtum in freiem Weltverzicht" stecken geblieben. Wie viel interessanter ist der wirkliche Dichter des „Tristan" mit seiner Ironie und seiner Eleganz als diese Wiederholung des alten romantischen Dichtertypus! Auch sein volkstümliche Wirkungen erstrebendes Drama „Till Eulenspiegels Ausfahrt" (1896) scheint mir so wenig als das geistreiche, an lyrischen Schönheiten reiche „deutsche Drama" „Till Eulenspiegel" (1899) von Georg Fuchs (geb. 1868) den dankbaren Stoff mit neuem Lebensblut zu verjüngen.

Das Element, das den Eulenspiegel der Sage vor allem charakterisiert — Fuchs macht ihn freilich zum Übermenschen, zum Vertreter überströmender Lebenslust und Lebenskraft —: der triumphierende Mutterwitz, könnte wohl der modernen Satire noch dienen. Eine Zeit fruchtbarer Kritik wie diese kann die Satire ja gar nicht entbehren. Dem satirischen Drama näherten sich schon Max Dreyer und Ernst Rosmer, mehr noch Hermann Bahr. Reiner ward die Form in dem Volksstück „Die Fahnenweihe" (1894) von Josef Ruederer (geb. 1861) aus München ausgeprägt — einem sehr gut komponierten bäuerlichen Intriguenstück voller scharf gezeichneter Charaktere, in dem die Schlechtigkeit fröhlich zu Ehren kommt. Entrüstungspessimismus spricht auch aus den merkwürdigen Erzählungen des originellen, eckigen Bayern. „Ein Verrückter" (1894) schildert in allerdings bis zur Karikatur gehenden Zügen den unglücklichen Kampf eines armen Lehrers gegen seinen Pfarrer. Alle Autoritäten sind auf der Seite des intriguanten Dunkelmannes; den Freunden des armen kleinen Empörers bleibt bloß Wahnsinn und Elend. Oder in den „Tragikomödien" (1896) wird ein alter böser, zäh am Leben hängender Bauer wie Halbes Frau Mesek fast zur allegorischen Figur: das schlechte schädliche Alte begräbt grinsend alles junge hoffende Leben. Die Erzählung vom „Gans-

jung“ illustriert packend die naive Gesinnungslosigkeit des kleinen „Gesinnungsphilisters“. In den „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten“ (1899) wird dann schließlich die „sittliche Weltordnung“ mit Voltairianischem Spott an dem lebenslangen Duell zwischen Henker und Raubmörder entwickelt. Neben verbittertem Ingrimm steht grotesker Humor im Stil der Künstlerkneipen, auch dieser selten ohne satirische Spitzen gegen den guten Philister. — Die Verachtung des herrschenden Alltags und vor allem des modernen Mannes als seiner Verkörperung bildet das Hauptthema auch für die unglückliche Juliane Déry (1864—1899), die den Ernst ihrer Leidenschaftlichkeit durch einen Selbstmord aus Liebe besiegelte. Wo sie ihm in romantischer Schilderung Ausdruck gab („Die selige Insel“ 1897), kam sie über ein unklares Stammeln reminiscenzenreicher Verse, zu typographischen Figuren geordnet, nicht heraus; aber wo sie ihrer Satire die Zügel schießen ließ, wie in dem grimmig übermütigen „Volksstück in sechs Bildern“, „Die Schand'“ (1894), da zeigt die in ihren Novellen („Hoch oben“ 1890, „Ohne Führer“ 1891) merkwürdig sichere, aber triviale Verfasserin eine erstaunliche Originalität in der Beherrschung der Psychologie — der Psychologie der Menschen wie der Verhältnisse.

Befremdet es auf den ersten Blick, die Satire unter den weiblichen Schriftstellerinnen stark vertreten zu finden, so ist es dagegen nur begreiflich, daß sie auf dem Gebiete des Romans und der Novelle nach wie vor die Haupttruppe bilden. Im letzten Jahrzehnt ist auf dem epischen Gebiet neben Ruederer nur ein stärkeres Talent in dieser Gattung hervorgetreten, das dem männlichen Geschlecht angehört: Walter Siegfried (geb. 1858 in Zofingen). Der junge Schweizer setzte mit seinem Erstling „Tino Moralt“, „Kampf und Ende eines Künstlers“ (1890) einen Kenner wie Erich Schmidt in Erstaunen; er hat freilich auch die Bedeutung dieses glänzenden Erstlings noch nicht wieder erreicht. Es ist ein Künstlerroman, wie sie der neue Schönheitskultus und Philisterhaß unserer Tage in so großer Zahl gezeitigt hat. Aber dies ist einer von ganz eigenartiger Auffassung.

Zwei große Werke haben bei dieser an sich und symptomatisch gleich interessanten Schöpfung Pate gestanden: Zola mit seinem Künstlerroman „L'œuvre“ und Gottfried Keller mit seiner Autobiographie, dem „Grünen Heinrich“. Siegfried schreibt hier die Tragödie der erlöschenden Künstlerkraft. Darin hat er zwei hervor-

ragende Nebenbuhler in unserer Zeit: Wilbrandt in „Hermann Ifinger“ — und zwar ebenfalls mit Münchener Modellen — und Rudyard Kipling in „The light that failed“. Aber nur bei Siegfried wächst aus dem Münchener Künstlerleben unter dem belebenden Hauch des eben erblühenden Kunstfrühlings die Gestalt des Hauptthelden organisch heraus; die Stimmung verdichtet sich zu dieser sprechenden Seele. Modelle haben geholfen: neben Anselm Feuerbach schwebte dem Verfasser wohl Stauffer-Bern vor, der Maler, Radierer, Bildhauer, sein genialer Landsmann, dessen zur Beurteilung unseres Kunstringens unschätzbare Briefe Otto Brahm allerdings erst später (1892) herausgab. Aber die Modelle haben auch geschadet. Statt Tino Moralt auf seinem Gebiet zu halten, läßt Siegfried ihn (wie Feuerbach) auch Schriftsteller werden und hier ebenfalls scheitern. Dadurch wird auch die anfängliche Thätigkeit Moralts in die fatale Beleuchtung des Dilettantismus gerückt, um so mehr, als er gar noch Virtuos auf dem Klavier ist. So verschiebt sich das Problem: was die Tragödie des strebenden Künstlers werden wollte, wird zur Tragödie des Dilettanten. Das Buch bricht in zwei Stücke.

Allerdings ist der zweite Teil an sich wieder ausgezeichnet. Mit unheimlicher Genauigkeit wird Schritt für Schritt der beginnende und anwachsende Wahnsinn geschildert, bis zu den letzten Symptomen: Hallucination, Doppelgängerei, Verlust des Gefühls für Rhythmus, Einbüßen der moralischen Empfindung, Zerstörungslust. Gleichzeitig bietet Moralts Einsamkeit Gelegenheit zu Naturbeobachtungen von ganz wundervoller Feinheit. Wie der Dichter durch die Augen des Malers die Wolkenform studiert, das bietet zu Hamlets und Fausts Wolkendeutungen ein nicht unwürdiges realistisches Gegenstück; und geradezu symbolisch für die moderne Kunst der Analyse, das Fließende selbst in seiner leisen Bewegung zu zerlegen, ist Moralts Verfolgung einer einzelnen Welle im Bach.

In seinen nächsten Büchern („Fermont“ 1893, auch in der Form von jenem Nachlaßband Stauffers abhängig; „Um der Heimat willen“ 1897) und der gemütvollen Erzählung „Grittli Brunnenmeister“ (1899), hat Siegfried die Höhe seines Erstlingswerks noch nicht erreicht. Einen Roman großen Stils ist er uns noch schuldig — trotz der großen Anläufe im „Moralt“, trotz der fest geschnürten Handlung und der wunderbar anschaulichen Zustandsschilderung in „Um der Heimat willen“. Ein Roman großen Stils gelang in unserem

Jahrzehnt außer Theodor Fontane nur zwei Frauen: Helene Böhlau mit dem „Rangierbahnhof“, Ricarda Huch mit „Ludolf Ursleu“.

Ein reiches Talent trat Ricarda Huch (geb. 1864 aus einer Braunschweiger Familie in Porto Alegre) unter die vielen kleinen Begabungen unserer Tage. Ihr fast allein schien eins gegeben, was den Genius zu charakterisieren pflegt: verschwenderischer Reichtum. In der Epoche ängstlicher Konzentration kleiner Anlagen, sorgfältigen Aussparens — oder leichtsinnigen Schuldenmachens erschien sie mit der lächelnden Leichtigkeit ihrer Erfindung wie ein Geist aus anderer Zeit, aus jener Zeit, der sie sich in dem geistreichen Buch „Blütezeit der Romantik“ (1899) verwandt zeigt. Auch sie hat gelernt und hat entliehen; die beiden großen Dichter der Schweiz konnten auf die Dichterin, die lange in der Schweiz gelebt hat — zuletzt als Dr. phil. und Stadtbibliothekarin in Zürich — nicht ohne Einfluß bleiben, so wenig wie die Gletscher und die Bergseen. Ihre Verse zeigen noch stärkere Abhängigkeit von Conrad Ferdinand Meyer als ihre Prosa von Gottfried Keller. So wenig wie Walther Siegfried konnte sie der Versuchung widerstehen, die barocken kleinen Episoden des „Shakespeare der Novelle“ zuweilen nachzubilden; während es aus ihrem innersten Wesen stammt, wenn sie in seiner Weise lehrhafte Bemerkungen allgemeiner Natur einfließen läßt. Nur — ob das letzte, sicherste Zeichen des Genius vorhanden sei, die Entwickelungsfähigkeit, die Kunst, über sich zu immer höherer Vollendung auszureifen, das müssen wir bis heut, so sehr wir es erhoffen, unentschieden lassen.

Während die bildenden Künstler unserer Zeit sich über Tendenz und Technik gern aussprechen, sind die Autoren darüber merkwürdig schweigsam und begünstigen — wie Hofmannsthal, Hauptmann, Helene Böhlau — fast nur indirekte Zeugnisse. Neben denen, die von Beruf auch Kritiker sind, wie Bahr und Busse, und neben denen, die Dichter eigentlich nicht sind, wie Altenberg und Holz, haben nur Stefan George und Ricarda Huch ihre künstlerischen Absichten klar und scharf auseinandergesetzt. Vielfach sind beider Lehren inhaltlich verwandt. Die Schönheit des wirklichen Lebens — und die Minderwertigkeit des nur scheinbaren bilden ihre Grundpfeiler; als den Aufbau der wirklichen, der eigentlichen Existenz in ihrer ganzen Kraft und Schönheit fassen beide die Kunst auf.

Wir sind in ein ganz neues Verhältnis zum Leben geraten; der „Bande vom heiligen Leben“ gehören wir alle an, die in einer

wundervollen Episode des Romans geschildert wird: erfüllt sind wir alle von sehnsüchtiger Liebe zu den berauschenden Möglichkeiten der Existenz. Wie für die arme Flore Lelallen im „Ursleu“, so wird für den symbolischen „Thoren“ Hofmannsthals der nahe Tod zu einer neuen erregenden Würze des Lebens; so dürstet der einsame Held in Andrians „Garten der Erkenntnis“ nach dem wirklichen Leben; so lehrt Rolmers in „Tino Moralt“, die „Zeit“ sei für den Künstler ein leerer Begriff, und Geltung habe für ihn nur der von künstlerischem Wollen erfüllte Moment; so verachtet Helene Böhlau die armen verspielten Leute, die über kindischem Spielzeug das Leben versäumen. Und weil wir den unschätzbaren Besitz der Wirklichkeit mit all ihren Schmerzen, ihren Enttäuschungen — und Täuschungen viel tiefer empfinden als frühere Zeiten, die harmlos Raubbau trieben mit der Existenz, als könnten, wie das Sprichwort die unbesonnene Jugend sagen läßt, „zwanzig Jahre und zwanzig Thaler nie ein Ende nehmen“ — darum verlangen wir nun auch von der Kunst eine ganz neue Intensität. Wir wollen auch hier jeden Moment erfüllt haben mit Eindrücken, Stimmungen; keine leichten Heckenröschen, schwere gefüllte Centifolien sind die Rosen der modernen Kunst. Gegen die leeren und öden Stellen, die man früher um der schönen „Blumen- und Fruchtstücke“ willen duldete, die noch Heyse oder Wilbrandt sich gestatten, sind wir unduldsam geworden.

So weit geht diese Scheu, dieser horror vacui in der Dichtung, daß die Schule der „Blätter für die Kunst“ den Roman als Kunstgattung überhaupt verwirft, weil es gar nicht möglich sei, in einem längeren Werk ununterbrochen Stimmung festzuhalten. Daß diese Meinung vom künstlerischen Unwert der Romanform — sehr begreiflich beim Mißbrauch der Kunstgattung zu allerlei Propagandazwecken — übertrieben ist, beweist aber gerade „Ludolf Ursleu“. Getränkt ist der Roman in allen Poren von Schönheit, und doch noch schöner als Ganzes. Novalis' Forderung ist erfüllt, daß der Roman nicht ein gleichmäßig fortlaufender Strom sein dürfe, sondern ein in allen und jeden Perioden gegliederter Bau. „Jedes kleine Stück muß etwas Abgeschnittenes, Begrenztes, ein eigenes Ganze sein.“ In der That ist in technischer Hinsicht an dem Werk nichts mehr zu bewundern, als die unvergleichlich kunstvolle Abgrenzung der einzelnen Abschnitte. Auch „Tino Moralt“ strebt das an, doch ohne es zu erreichen: jeder Abschnitt für sich ein stimmungsvolles Tonstück, jeder unverrückbar von seinem Platz in der Gesamtharmonie.

Zwei oder drei kleine Episoden nehmen wir aus, zu denen Gottfried Kellers Vorbild verleitet hat; so die anmutig erzählte, aber inhaltlich überflüssige Geschichte von der russischen Studentin. Immerhin hilft auch sie der Ökonomie, indem sie Ludolfs Jugendgeschichte etwas dehnt; die großen Haupterlebnisse ständen sonst auf zu kurzen Beinen.

Ricarda Huchs Meisterwerk: „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1893) ist nicht, wie „Tino Moralt", der Erstling. Zwei Dramen waren vorangegangen: ein historisches Lustspiel „Der Bundesschwur" (1891, unter dem Pseudonym „Richard Hugo") und ein historisches Drama „Evoë", das sich mit Hofmannsthal Anfangswerk „Gestern" mehrfach berührt. Das Lustspiel ist nur eine Vorübung; in der willkürlich bewegten Handlung erinnert es an Spittelers Anfangsstück, den „Parlamentär", ist ihm aber an kraftvoller Charakteristik weit überlegen. — Allzu viel Handlung macht auch das Renaissancedrama „Evoë" (1892) unübersichtlich, dessen gelungenste Figur eine kräftige selbständige Frauenrolle, Emilia Massimi, bildet. „Evoë" ist die Ouvertüre zu Ricarda Huchs Hauptwerken. Der Kampf zwischen Schönheitsbedürfnis und Erkenntnis ist der Gegenstand. Bernardo, der Asket, hat die Wertlosigkeit des Lebens eingesehen. Aber wie Goethe gegenüber dem Pessimismus Jean Pauls und Schopenhauers betonte, der Wert des Lebens hänge von uns ab, uns sei es gegeben, dem Augenblick Dauer zu verleihen, so kämpft gegen den Heiligen das weltfrohe Rom Leos X., Peregrino vor allen, der in künstlerischem Ausschöpfen jeder Stimmung glückliche Lautenspieler, und die kluge alte Emilia. Es lohnt sich zu lieben,

> denn selbst Liebesweh —
> Felicia kennt es — ist, wie eine Wunde
> Von allzu wilden Küssen, süß zu dulden.

Sie messen ihre Kräfte, der Heilige und das Genie, romantische Figuren beide; doch den Sieg trägt die Freude an der Welt davon: „Evoe! Evoe! Heilig ist der Rausch, das Versinken in Gott!" und zum Schluß:

> Der Toten eingedenk begrüßen wir
> Das Leben!

Das Leben aber, das gemeint ist, muß von künstlerischer Kraft durchdrungen sein; und von Kraft in jedem Sinne. Denn ein Kampf mit dem Schicksal ist jede Existenz — Ricarda Huch hat

wiederholt in Gedichten diesem Gedanken Ausdruck gegeben — und das Schicksal ist das Stärkere. Aber dieser Kampf, mag er immer vernichtend sein, ist der starken Seele Notwendigkeit; denn nur im Kampf kann sie sich bewähren, nur im Kampf ihr Recht finden — die deutscheste aller deutschen Grundideen. „Es war nicht", schreibt Ricarda Huch von Karoline Schlegel, „daß sie großartigere Verhältnisse ersehnt hätte; aber ihre starke Natur verlangte unbewußt nach Geschicken, die sie bilden und entwickeln könnten; denn der Genius des Menschen will immer, was ihn fördert, und ringt sogar Unglück herbei, wenn der Mensch es braucht und daher ein Anrecht darauf hat."

Das ist der beste Kommentar zu „Ludolf Ursleu" (1893). Ein Geschlecht von stolzen Adelsmenschen wird uns vorgeführt in dem, freilich keineswegs realistisch geschilderten, sondern stark romantisch stilisierten Milieu Hamburgischen Patrizierlebens. Sie könnten glücklich sein, wenn sie sich mit dem Leben im äußeren Sinne des Wortes abzufinden wüßten. Aber das können sie nicht. Durch lange Überlieferung hat sich in ihnen ein Vorrat von Begabungen und Ansprüchen aufgespeichert, dem eine ruhige Existenz zu eng ist. Ihre starken Naturen verlangen unbewußt nach Geschicken, die sie bilden und entwickeln könnten. Sie haben ein Anrecht auf das Unglück, denn nur dies kann die ganze Tiefe der in ihnen schlummernden Fähigkeiten erwecken. Ihre Sehnsucht nach starken, den Moment mit ewiger Dauer erfüllenden Eindrücken verlangt nach tiefen Erschütterungen; sie werden ihnen, bis zur Vernichtung.

Mit fast symbolischer Geltung stehen zwei Hauptgestalten wie die Brennpunkte einer Ellipse einander gegenüber: Galeide, die bestrickende Schönheit selbst — und Gaspard, die gesammelte Kraft. Gaspard ist der starke Willen: jeden Augenblick ganz auf das Ziel konzentriert; „überhaupt stellte er in jedem Augenblick ein abgerundetes Charakterbild seiner eigenen Person dar." Er ist immer ganz er selbst; beim Beten wie bei jenem Aufleuchten der Freude, das Ricarda Huch wundervoll schildert: „Weil ich ihn genau beobachtete, sah ich auf seinem dunklen Gesichte eine weiche Regung von Glück, die an dieser Stelle etwas ungewöhnlich Schönes hatte wie ein Strahl himmlischen Lichtes, der durch eine Spalte in das trübe Gemach der Hölle fällt." Oder, noch schöner: „Wenn er lächelte, that sich unverhofft eine solche Lieblichkeit in seinem dunklen Gesicht auf, daß man leicht dazu kam, dies und jenes anzustellen,

damit das Sonnenaufgangsschauspiel sich wiederhole — zumal wenn man ein so unersättliches, kindisch habgieriges Herz hatte wie Galeide.“ Denn dieser fehlt gerade das, was den dunklen Naturburschen so stark macht: die Sammlung. Unersättlich ist sie wirklich, wie Ricarda Huch sich selbst in den Gedichten schildert:

Ganz mit Frühling und Sonnenstrahl,
Klang und duftendem Blütenguß
Mein verlangendes Herz einmal
Füll nur, seliger Überfluß!

Gieb mir ewiger Jugend Glanz,
Gieb mir ewigen Lebens Kraft,
Gieb im flüchtigen Stundentanz
Ewig wirkende Leidenschaft!

Das ist die Lebenssehnsucht, in der unsere Zeit sich mit der Romantik berührt, der auch „des Lebens Überfluß“ ein stimmungsvoller Ausruf war; das ist die Unersättlichkeit, die Nietzsche in dem „Hymnus auf das Leben“ in Töne setzte. So verliert sich Galeide ganz in den Rausch des Moments. Sie kostet die Wonne verbotener Liebe aus; in glückselig-schmerzvollem Taumeln fliegt sie durch die Wirbelwinde wie Dantes Francesca von Rimini, ihren Ezard an der Hand, der sein Leben an diese Wonne verliert. Dann aber kündet auch in ihr sich jenes tiefe Bedürfnis an, das Heinrich Heine zuerst in unvergeßlichen Versen aussprach:

Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen . . .

Was zwischen ihr und Ezard stand, ist verschwunden; aber statt des Glückes braucht sie nun das Unglück. Gaspard tritt in ihren Gesichtskreis. Eine starke gesammelte Leidenschaft verzaubert sie mit elementarer Kraft — sie verliert sich ganz, sie hat keinen Willen mehr, und da er, halb kindisch, um seine Macht zu erproben, fordert, sie solle sich aus dem Fenster stürzen, zerschmettert sie sich.

Aber keineswegs ist das nur ein symbolisches Spiel. Idealisiert sind die Gestalten — aber nicht im Sinne einer einseitigen Parteinahme; idealisiert sind sie vielmehr in der Art, die die Dichterin selbst „die echte geniale Kunst des Idealisierens“ nennt: „daß sie nämlich die Menschen als Ganzes sehen konnte, ihr Wesen der zerstückelnden Zeit entreißend und schöpferisch zusammenfassend.“ Sie

besitzt „die innerliche Geschmeidigkeit, mit der man in das Seelengehäuse der anderen hineinschlüpft und sich darin umthut, um sie völlig zu begreifen“. Daher ist ihr Buch auch ungewöhnlich reich an erstaunlich feinen psychologischen Beobachtungen. Aber allerdings liegt ein Realismus im Sinne des Schlagwortes nicht in der Absicht der Dichterin. Die täglichen Beschäftigungen werden fast so vornehm ignoriert wie bei den Romantikern; kaum erfahren wir, welche Geschäfte Ludolfs Vater treibt. Mehr stört die Vernachlässigung des physischen Menschen: die Dichterin schlüpft in das Seelengehäuse und versäumt, uns auch die Hülle anschaulich zu machen; Gesten sehen wir allenfalls, aber zu wenig und zu Allgemeines über Statur, Farbe, Ton der Stimme. — Auch leugne ich nicht, daß mir das Gemälde der Hamburger Cholera allzu sehr, bisweilen ins Unleidliche stilisiert scheint; hier wäre als Gegengewicht gegen die feinen Virtuosenexistenzen der Ursleuen eine mächtige Darstellung der furchtbaren Naturgewalt am Platze gewesen, und die mythologische Gestalt der Pest erscheint da fast als Spielerei. Selbst die an sich wundervoll durchgeführte, unvergeßbare Schilderung von Flore Lelallen und der Bande vom heiligen Leben kann die kräftigen Töne nicht entbehrlich machen. Auch der Leser hat ein „Recht auf Unglück“, auf die Vorführung des Häßlichen selbst, wo die gigantische Kraft der Lebensmächte einmal angerufen ist. So fein und sicher ist die Komposition angelegt! Georginens Schicksal, ganz realistisch vorgeführt, bereitet auf die Zerstörung der Schönheit durch die rohe Gewalt, des unersetzbar Einzigen durch die alltäglichen Kräfte symbolisch vor; auf der Höhe des Romans verstärkt die Cholera diesen Eindruck, zeigt uns die Mächte der Zerstörung schon wirksam; und doch überraschend, wie das Wirkliche, erfüllt sich dann im letzten Drittel mit Luciles Tod und Gaspards neuem Auftreten das Schicksal. Aber diese groß durchdachte Komposition forderte auch für jenen Höhepunkt eine stärkere Instrumentation statt der etwas flauen Töne.

Der Stil des Ganzen ist freilich von der Art, daß er die Dichterin wohl einmal zu einem Mißgriff verleiten konnte: so voller Poesie wie voller Wahrheit, so anschaulich wie ideell. Wunderbare Gleichnisse erinnern bald an Bettinen, bald an Gottfried Keller:

> Im Fortgehen fiel mir das Apfelbäumchen ins Auge; die späten Unglücksblüten waren aber inzwischen abgewelkt, und es sah wüst aus wie ein altes, wirres Weib, das sich mit zerfetztem Putz behängt hat, weil es

die Schönheit seiner Jugend nicht vergessen kann. — Aber ich gedenke ihrer noch oft, und zuweilen am Abend wähne ich das luftige Seelchen auf einer Felskante am Berg gegenüber halb sitzen, halb schweben zu sehen, weiß wie Mondschein, und mir sehnsüchtig zunicken; bis es sich auflöst und schwindet und als ein goldener Tropfen leise klingend wieder hinabfällt in den schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit.

Auch die Einkleidung des Ganzen ist trefflich gewählt: ein schwächerer, etwas epigonenhafter Sohn des Hauses der Ursleuen schreibt seine Erinnerungen an die kurze Zeit, da er in der Welt lebte, nieder; seitdem hat er sich in ein Kloster zurückgezogen, glaubenslos, nur weltflüchtig; und zu den Klosterfenstern schauen „die stolzesten Berge und die grünsten Almen herein“. So schreibt er nun, ein ausgelebter Zuschauer, und wehmütiger Stolz auf die verlorenen Lieben vergoldet den herzzerreißenden Bericht von der Zerstörung so vieler Schönheit.

Die lyrische Stimmung ist in diesem einzig dastehenden Roman stärker noch als in der Sammlung von Ricarda Huchs Gedichten (1893). Am eigensten wirkt sie, wo sie ihre Lieblingsgedanken vom Kampf mit dem Schicksal, von der Verschwendung des Lebens („Der Todesengel“), von dem nimmersatten Sinne der Starken („Peter der Große“) sich aussprechen läßt; und vor allem wo mit elementarer Kraft die Bewunderung des Lebens Ausdruck fordert. Sie möchte sich gleichsam ganz durchtränken mit Leben, mit Realität, um noch Erdenduft hinabzutragen in den „schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit“, wie jener Gast der Unterwelt („Ankunft im Hades“):

Lenz war droben, da von dannen ich gemußt.
Mit hinab in eure Grüfte
Nahm ich Veilchendüfte:
Diesen vollen Strauß an meiner Brust.

Seht, da ruh'n die Danaiden; von der Qual
Muß auch Tantalus sich wenden;
Jäh aus müß'gen Händen
Stürzt der Stein des Sisyphus zu Thal.

So löst dies leidenschaftliche Hangen am Leben selbst die „Gruppe aus dem Tartarus“ auf, die Schiller noch als starr und unbeweglich schilderte:

Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,
Bricht die Sense des Saturns entzwei.

Im ganzen sagt ihr, wie Novalis oder Bettinen, doch die Form einer weichen rhythmischen Prosa mehr zu als feste, metrische Ge-

staltungen, die den eigentümlichen Duft ihrer ganz individuellen Rede leicht beeinträchtigen.

Ganz und gar persönlichste Kunst, trotz entschiedener Beeinflussung durch Gottfried Keller, macht wieder das Wesen des „Mondreigens in Schlaraffis“ (1896) aus. Es ist ein modernes Märchen, in dem realistische Schilderung und traumartige Züge sich wundersam durchdringen. Der Idealist, der sein Leben an eine äußere Vorbedingung seines Glückes setzt und darüber sein ganzes Dasein verrinnen läßt, spielt die Hauptfigur, und die Vertreter des Philisteriums, die Männer von Kirche, Verwaltung und Dilettantentum, sind die Gegenspieler. Das Drückende der pessimistischen Erzählung wird durch die leise Ironie des Märchentons gelindert. Wundervoll passen wieder die Gleichnisse in die Stimmung und die Komposition ist abermals äußerst kunstvoll. Der tiefsinnig erdachte Traum bildet den Gipfelpunkt, und eine doppelte Aufführung des „Mondreigens“, im Anfang und am Ende, läßt uns den Verfall der Schönheit und Freude empfinden. Denn diesmal hat nicht, wie in „Evoë“, die Poesie gesiegt; die Autoritäten dieser Welt, Staat und Kirche und alle sieben Todsünden, treiben die einsame Schönheit der Frau Saelde in den Tod, und fast stumpfsinnig sitzt der verträumte Idealist am Grabe seiner Lebenshoffnungen.

Gegen diesen Pessimismus stechen die heiteren beiden Bändchen von Erzählungen ab, die Ricarda Huch folgen ließ. Die „Teufeleien“ (1897) deuten schon mit ihrem Titel auf romantische Ironie hin, denn so nannten Friedrich Schlegel und Schleiermacher jene Raketen, mit denen sie die verhaßten Philister zur Tollheit zu reizen suchten. Zwei Schwänke, in denen das heitere Weltkind die Dunkelmänner besiegt — der zweite mit unmotiviert grausigem Ausgange — und ein Märchen, wie ein schlauer Jüngling die nach einem Menschenherzen lüsterne Seele betrügt, sind im Stil der Chroniknovellen Kellers und Storms gehalten; „Haduvig im Kreuzgang“ (1897) ist wieder eine realistische Geschichte von Träumen und Visionen. Die Geschichte hat reizende Einzelheiten, in der Schilderung der Nacht im Klostergang, wie auch, wenn etwa Haduvig „einen zarten Kuß in die bärtige Wange ihres Vaters versteckt wie ein Osterei ins Gebüsch“; aber wir fassen sie doch nur als Intermezzo auf. Auf Größeres bereitet uns die Novelle „Liebe“ (1899) mit ihrem graziösen Spiel der Verliebten und dem

ernsten Lächeln der Liebesgöttin vor — sie trägt ein breites Schwert ohne Scheide und eine Kette von schwarzem Metall.

In der Neigung zum Einführen symbolischer Momente in realistische Erzählung läßt sich Anselm Heine (eigentlich Selma Heine, geb. 1855) mit Ricarda Huch vergleichen. Eine Altersgenossin der Schubin und der Marriot, hat sie sich doch ganz von der üblen Romanhaftigkeit dieser Generation freigehalten und in ihren Geschichten („Drei Novellen“ 1896, „Unterwegs“ 1897) die einfache, psychologisch zwingende Durchführung eines Problems angestrebt. Am höchsten steht wohl auch bei ihr das Erstlingswerk, die Künstlernovelle „Peter Paul“ mit ihrer packend wahren und merkwürdig sicher und fest disponierten Darstellung eines Kunstinvaliden, der sich, innerlich seiner unzureichenden Kraft wohl bewußt, in dem Selbstbetrug gefällt, den bewundernden Zuhörern die Bilder vorzuerzählen, die er malen würde, wäre er nicht blind. Der Hjalmartypus erfährt auch hier eine durchaus originelle Weiterbildung, und zugleich wird dieser Maler, der vor der Operation zittert, die ihm das Augenlicht wiedergeben könnte, zu einer tiefsinnig symbolischen Gestalt: in ihr mögen sich all die künstlerischen, politischen, socialen Projektenmacher unserer daran so reichen Zeit spiegeln, denen nichts Schlimmeres widerfahren könnte, als wenn man ihnen die Mittel zur Ausführung ihrer Pläne gewährte. — „Einklang“, wieder eine Künstlernovelle, leidet bei prächtigem Anfang schon ein wenig unter der allzu geradlinigen Durchführung des zu Grunde liegenden theoretischen Problems, daß nämlich ein zu weitgehendes Streben nach Übereinstimmung in der Ehe die Individualität zerstöre. Auch werden gewisse symbolische Motive, etwa wie im „Rangierbahnhof“, überanstrengt. In beiden Punkten zeigt der „Rosenstock“ eine bedenkliche Steigerung: die Wirkung eines geschenkten Rosenstockes, der ein phantastisches Hinausgreifen des Philisters über seine Sphäre bedeutet, wird so stramm und übertreibend durchgeführt, daß die Novelle fast einen märchenhaften Anstrich erhält. Aber die Atmosphäre des berauschenden Abends, die Luft in dem engen Musikantenheim, die Stimmungen der guten kleinen Leute sind mit solcher Feinheit wiedergegeben, daß schon darin die Bürgschaft künftiger größerer Erfolge zu liegen scheint.

Auch Clara Viebig (geb. 1860 in Trier) hat bei ernstem Ringen den Erfolg ihres ersten Werkes noch nicht wieder erreicht: der ausgezeichneten Novellensammlung „Kinder der Eifel“ (1897),

in der mit einer ganz ungewöhnlichen Kraft in Sprache und Anschauungen das Lokalkolorit ihres heimischen Bezirkes getroffen wird. Auch ihre Dramen („Barbara Holzer" 1897, „Die Pharisäer" 1899) zeigen bei etwas willkürlicher Führung der Handlung eine seltene Kraft der Charakterzeichnung, eine ungewöhnliche Echtheit der Sprache und des Lokaltones. Für dies eifrig produzierende ernste Talent scheint aber der Boden der Großstadt, den sie dann betrat, gefährlich. Unter dem Einflusse der Gabriele Reuter ergab sie sich dem tendenziösen Problemroman („Rheinlandstöchter" 1897) und nahm in einer zweiten Erzählung voll abgebrauchter Romanscenen (Begegnung im Eisenbahncoupé, Familienrat u. s. w.) mit stilistischen Eigentümlichkeiten der Helene Böhlau („die Atmosphäre satten Wohlbehagens und absoluter Wohlanständigkeit") leider auch jene gehässige Art an, mit der Schriftstellerinnen die Vertreter des ihnen unsympathischen Prinzipes kunstwidrig zu mißhandeln pflegen: Amalia oder Susanna („Dilettanten des Lebens" 1899) können sich nicht zeigen, ohne einen Rippenstoß zu erhalten. Auch droht sie in die altromantische Neigung der Poetisierung der Poesie zu verfallen. Die gefährliche Tendenz, den Kainsstempel der Dichtung auf Stirnen glänzen zu lassen, die durch ihr eigenes Auftreten sich nicht als auserwählt bekunden („Vor Tau und Tag" 1898"), die eifervolle, ja gehässige Schilderung der Philisterkreise, unter denen die Schriftstellerin ihr Leben als Martyrium fühlen müsse („Es lebe die Kunst" 1899) — das sind romantische Stilisierungen, die gerade bei dieser kräftigen Beobachterin doppelt verletzen. Wie prachtvoll wußte sie in der ersten Sammlung die bäurische Dalila zu schildern oder die Atmosphäre der Wallfahrten zum heiligen Rock nach Trier! Und nun — ein karikierender Porträtroman aus der Berliner Gesellschaft mit einem nicht eben diskreten Selbstporträt im Vordergrund ... Möge sie sich damit denn wenigstens den Zorn von der Seele geschrieben haben und wieder den Weg finden zu der Wirklichkeitspoesie ihrer ersten Werke!

Wenn Ricarda Huch und Anselm Heine durch Stil und Technik modern sind, so suchen andere Schriftstellerinnen durch die Wahl moderner Stoffe und Probleme der Romanschriftstellerei neues Leben einzuflößen. Klaus Rittland (Frau Heinroth, geb. 1864 in Dessau) frischte den internationalen Roman und die Reisenovelle Rudolf Lindaus nicht ohne Geist auf („Ihr Sieg" 1896, „Unter Palmen" 1896, „Weltbummler" 1897), indem sie das völkerpsycho-

logische Moment stark herauszuarbeiten und besonders an dem Gegensatz von Nord und Süd zu verdeutlichen sucht, wie es ja auch Rudolf Lindau selbst („Der Fanar und Mayfair“ 1898) zuletzt anstrebte. Hält sie im wesentlichen an den alten Idealen des deutschen Romans fest, so sind dagegen Leo Hildeck und Sophie Höchstetter Verehrerinnen des „neuen Menschen“. Leo Hildeck (Leonie Meyerhof, geb. in Hildesheim) hat in ihrem Roman „Feuersäule“ (1896) Max Stirner und seinen „Einzigen“ als Modell mit verwandt, daneben sich besonders gern mit der psychologischen Analyse der Künstlerseele beschäftigt. Energischer sucht sich Sophie Höchstetter (geb. 1873), eine ausgesprochene Verehrerin Nietzsches, von dem alten Schema zu emancipieren. Die junge Schriftstellerin, nach den beiden Dichtern Hofmannsthal und Münchhausen der jüngste Autor, den wir zu nennen haben, steckt noch zu tief in der „Idee“, in ergrübelten Problemen, in dem „Suchen nach einer neuen Form“, so daß darüber das rein Technische allzu „romanhaft“ bleibt, Wahnsinn zu bequem kommt und geht, Selbstmord und Aufopferung in zu theatralischer Gestalt gezeigt werden („Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung“, Geschichte einer Jugend 1898). Sie ist eifrig in der socialen Agitation und der individualistischen Propaganda und verliert darüber leicht die Lebenswahrheit. Aber in ihrem letzten und größten Roman findet das Liebesglück in seiner verzehrenden Süße einen so ergreifenden Ausdruck, daß wir von diesem noch etwas gärenden Most doch einen guten Wein erhoffen dürfen. — Erstaunlicher noch ist die Entwickelung, die in einer Reihe von sich rasch folgenden Romanen ein viel stärkeres Temperament aufweist: Hans v. Kahlenberg (Helene v. Monbart, geb. 1870 in Heiligenstadt). Die Tochter einer preußischen Adels- und augenscheinlich einer Offiziersfamilie ist vor allem, mehr noch als Sophie Höchstetter, eine politisch-agitatorische Natur. Sie charakterisiert sich selbst, wenn sie von ihrem liebsten Helden sagt: „die technische Gewandtheit, die Glätte der Form und der unfehlbare gute Geschmack des brillanten Journalisten fehlten ihm gänzlich; dafür besaß er im höchsten Grade eine Haupteigenschaft des modernen Schriftstellers, nach der sie ringen mit allem Realismus, Naturalismus, Impressionismus: den heiligen Haß der Lüge und Halbheit“. All die Unbehaglichkeit, Unzufriedenheit, Reichs- und Weltverdrossenheit, die unter dem lastenden Riesenschatten Bismarcks zur Zeit des neuen Kurses aufkam,

liegt als schwüle Stimmung über ihren Romanen. Der Haß gegen die offizielle „Tugendhaftigkeit“ verdichtet sich bei ihr zuletzt in der „Familie Barchwitz“ (1899) — Bildern aus dem Familienleben im Stil des „Simplicissimus“ — und dem giftig-witzigen Epigrammroman „Das Nixchen“ (1899) zur bittersten Satire.

So finden wir beim Überblick der neuesten Romanproduktion bestätigt, was wir von vornherein aussprachen: daß diese Kunstform, gerade weil sie die „leichteste“ scheint, einer eigentlichen Erneuerung und Verjüngung den größten Widerstand entgegengesetzt. Talente von künstlerisch geringer Begabung, aber von Temperament oder Geist oder einer andern Nebenbegabung erfüllt, greifen immer wieder gerade zu der erzählenden Form und hängen sich wie ein Bleigewicht erschwerend denen, die fortschreiten wollen, an die Füße. Gerade so hinderte um 1848 das allgemein gewordene Dichten von Tendenzliedern die Entwickelung der Lyrik. Der neuere deutsche Roman bietet daher, im ganzen betrachtet, noch keineswegs einen modernen Anblick dar. Die Novelle ist unter dem Einfluß der französischen und englischen „short story“ auf der einen, der lyrischen Erweichung auf der andern Seite charakteristisch umgestaltet; aber im Roman herrscht im wesentlichen auch heut noch der alte Typus der poetisierend-aufgeregten oder der gemütlich-pädagogischen Erzählung. Der bedeutsame Ansatz zu einem objektiv-analysierenden Roman, den wir bei Isolde Kurz zuerst fanden, und die „experimentelle“ Technik der Helene Böhlau blieben nicht ohne Nachfolge und wurden bei Walther Siegfried und Ricarda Huch noch obendrein durch einen gewissen lyrischen Impressionismus umgestaltet, der in „Tino Moralt“ zu einem lockeren Nebeneinandersetzen von Stimmungsbildern in der Art der Goncourt, in „Ludolf Ursleu“ aber zu einem höchst kunstvollen Zusammengliedern abgerundeter Einzelerzählungen führte. Aber daneben übt immer noch die alte Manier selbst auf die jüngsten und strebsamsten Talente einen verhängnisvollen Einfluß. Auch die alten abgestandenen Figuren und Effekte paradieren immer wieder. Wollte man nach den jüngsten Romanen eine Statistik über die in Deutschland herrschenden Todesarten aufnehmen, man würde Wahnsinn und Selbstmord so unheimlich verbreitet finden, wie nach den realistischen Dramen die Trunksucht und nach der Suggestionslyrik die Fieberanfälle. In Wirklichkeit hat die Nervenüberreizung einer früheren Generation bei den Jüngeren unzweifelhaft einer gewissen

Ernüchterung und Abkühlung — die oft genug auch schon bis zur Nüchternheit und Kälte geht — Platz gemacht und eine gründlich realistische Litteratur müßte diese Entwickelung viel stärker abspiegeln, als es der Fall ist.

Wir werden aus alledem schließen dürfen, daß im Augenblick jedenfalls der Roman die führende Gattung nicht mehr ist, wie bei den Romantikern und Jungdeutschen. Die führende Gattung ist jedesmal die, deren Eigenart am weitesten fortgeschritten ist und die eben deshalb im allgemeinen für die lebenden Talente den größten Reiz hat; im allgemeinen, denn natürlich wird eine starke epische Begabung auch in einer dramatischen oder lyrischen Periode ihr eigentliches Arbeitsfeld nicht verfehlen. Der Roman und selbst auch die Novelle büßen diese Stellung mehr und mehr ein; aber dem Drama, das im vorigen Jahrzehnt unbestritten die leitende Kunstform war, beginnt die Lyrik diesen Rang streitig zu machen. Für den Augenblick — denn all dies wechselt ja, muß und soll wechseln; an eine stehende „höchste Gattung“ glauben wir nicht mehr — liegen die stärksten Keime einer großen Zukunftskunst auf dem Boden der Lyrik.

Lyrische Reize sind es ja auch fast in erster Linie, die in den „Florentiner Novellen“, in „Tino Moralt“ oder „Ludolf Ursleu“, die in Hannele“, der „Jugend“, der „Liebelei“ entzücken; vielfach wirken sie stärker als die rein epischen und dramatischen Vorzüge dieser Werke. Das didaktische Element dagegen, das dieser Epoche noch von früher anhaftet, beginnt man vielfach schon als etwas Störendes zu empfinden, eben deshalb, weil es den reinen Stimmungseindrücken Eintrag thut. Man geht so weit, alles irgendwie „Gedankenmäßige“ ohne weiteres für unpoetisch zu erklären. Richard Schaukal, ein junger Lyriker der impressionistischen Schule („Meine Gärten. Einsame Verse“ — ohne einen solchen mehr oder minder gesuchten Nebentitel geht es nicht mehr! — 1897) erklärt in einem Aufsatz „über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung“, ein dichterisches Produkt, das einfachste Lied und die formvollendetste Tragödie, sei nie etwas anderes als „die Antwort eines Dichters auf einen Reiz“. So stark überschätzen die Modernen das anregende Moment! Man will den Dichter heute zu einem Instrumente machen, das auf irgend einen Reiz — wozu Schaukal allerdings auch Gedanken, Erlebnisse, Wünsche rechnet — gleichsam mechanisch reagiert — das alte ab-

genutzte Gleichnis von der Äolsharfe kommt wieder zu Ehren. Das heißt: von den Elementen, die das Wesen eines echten Künstlers ausmachen, nimmt man ganz einseitig eins heraus: die Feinfühligkeit, mit der er auf Eindrücke antwortet. Alles andere ignoriert man: die unbewußte Weisheit, die die chaotischen Eindrücke zu einheitlicher Wirkung ordnet, so gut wie die bewußte Kunst, die das Entstandene prüft. „Phantasiebilder unmittelbar vorstellen zu wollen" zählt aber Goethes Entwurf „über den Dilettantismus" mit vollem Recht zu dessen Kennzeichen. Und ich weiß nicht, wie man unsere Impressionisten zutreffender charakterisieren könnte als mit einem weiteren Ausspruch aus jener Abhandlung: „Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können. Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, giebt sich aber durchaus dem Stoff hin, anstatt ihn zu beherrschen."

Das gilt für diese neue Dilettantenschule durchweg. Dennoch vermag das intensive Schönheitsbedürfnis etwa eines Thassilo v. Scheffer (geb. 1873: „Die Eleusinien" 1898) oder die warme Sympathie mit allem Lebendigen bei Paul Remer (geb. 1867: „Unterm Regenbogen" 1894, „Frau Sonne" 1897) selbst den nicht genügend künstlerisch verarbeiteten Eindrücken einen gewissen Reiz abzugewinnen. Schrecklich aber sind die, die ganz aus der Doktrin selig werden. Ein neuer Dichterhabitus ist Mode geworden: weiche bartlose Gesichter mit glattem mauerartig anliegendem Haar und sehr weicher Stimme schauen aus samtkrägigen langen Röcken im Schnitt der Biedermeierzeit heraus. Von ihnen erscheinen jeden Tag Bändchen voll bedeutungsloser Impressionen; was man sonst dem Tagebuche anvertraute, muß nun unter den Titeln „Meine Gärten", „Meine Jugend", „Neues Leben" u. dgl. ins feindliche Leben hinaus. Denn „der Dilettantismus", sagt Goethe, „folgt der Neigung der Zeit".

Im Gegensatz zu dieser Gruppe sucht die, die mit zweifelhaftem Recht die der Symbolisten genannt wird, gerade in dem künstlerischen Verarbeiten der Eindrücke das eigentliche Merkmal der Kunst. Beide Richtungen aber berühren sich in dem Gegensatz zu der landläufigen Lyrik, zu der „Impudenz eines lyrischen Dilettantismus, der durch

Reminiscenzen aus einer reichen kultivierten Dichtersprache und durch die Seichtigkeit eines guten mechanischen Äußeren geweckt und unterhalten wird" — in dem Gegensatze zu dem Typus Albert Träger oder Felix Dahn.

Den Übergang von der einen zur anderen Gruppe bildet Felix Dörmann (eigentlich Felix Biedermann aus Wien, geb. 1870). Die nervöse Aufgeregtheit der Jungwiener wird bei ihm, wie in Bahrs Anfängen, durch den Einfluß der französischen Neuromantiker gesteigert; von Baudelaire vor allen sind seine krankhaft erregten Stimmungsbilder („Neurotica" 1891, „Sensationen" 1892) direkt abhängig. Daneben klingt Heine an, Byron und der Einfluß der Musik, vor allem Beethovens („Adagio dolente"), der auch bei Georg Hirschfeld die bei Walther Siegfried noch herrschenden Romantiker, wie Richard Wagner und Schumann, wieder verdrängt hat. Das romanische Muster wirkt der modernen Formlosigkeit bei Dörmann entgegen, so daß er aus impressionistischen Farbenflecken sich zu abgerundeten Gemälden (besonders in den charakteristischen „Farbenträumen") durcharbeitet. Vor allem aber werden die Eindrücke selbst bei ihm nie in sklavischer Naturnachahmung gegeben, sondern unter dem Hochdruck einer pathologisch gesteigerten Erregung kondensiert und daher nicht selten zu beträchtlicher Wirkung gebracht. Aber über den „décadent" — den er in der deutschen Lyrik unserer Tage klassisch darstellt — ist er nie hinausgekommen.

Die gleiche Nervosität, das gleiche Schwelgen in Empfindungen, aber mehr in einer neurasthenischen Nuance zeigt ein merkwürdiges kleines Büchlein eines anderen jungwienerischen Lyrikers: Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis" (1895). Denn es ist durchaus eine lyrische Skizzensammlung, wenn sie auch im Gegensatze zu den eckigen typographischen Figuren der impressionistischen „Gedichte in Prosa" als fortlaufende Erzählung auftritt. Eine weiche, auch weichliche Stimmung ist über diese sonderbare Biographie des Fürsten, der das Leben erkennen wollte, gebreitet; so recht die Stimmung jener, die nach Ricarda Huchs Wort am „Heimweh nach dem Vaterlande in ihrer eigenen Brust" sterben. Das krankhafte Reproduzieren ungesunder, verzerrter Hallucinationen, das wir auch bei Mombert und Julius Hart finden, wird hier auf den Gipfel getrieben; der Ton ist affektiert, schon das fortwährende Reden von „dem Erwin" statt „Erwin" schlechtweg kann nervös

machen. Dennoch gelingen hier Bilder, so ganz von einer fast einzuatmenden Luftschicht umgeben, so unnatürlich täuschend, daß wir uns selbst angesteckt fühlen und die Empfindungen dieser kranken Seele etwa beim Anblick einer eigenartig schönen Frau sich auf uns übertragen. Das liegt in der Ehrlichkeit, mit der Andrian den Glauben seines Helden, seiner Zeit teilt: den Glauben an „die königliche Verschwendung des Daseins“, an das „Fest des Lebens“. Freilich, ihm fehlt die Energie, dies Leben zu ergreifen, und so „entgleitet“ ihm doch seine Schönheit. Der Held stirbt, wie Dominik im „Mondreigen“, ohne das Geheimnis des Lebens erkannt zu haben: „Weltgeheimnis ist die Schönheit“.

„Es ist verliebt in das Leben, allzu verliebt“, sagt Hofmannsthal von einem anderen Buch der Wiener Romantik: „Wie ich es sehe“ (1896) von Peter Altenberg (geb. 1862 in Wien). Er weiß diese Sammlung kleiner Stimmungsbilder reizend zu loben: das Buch sei mit süßen kleinen Dingen angefüllt wie ein Obstkorb; es sei süßer Reife, spielender Freiheit voll. Er giebt doch selbst auch zu, daß etwas darin liege „von der altklugen Koketterie der Andersenschen Märchen“. Für mich ist dieser letztere Eindruck der stärkste. Eine krankhafte Affektation finde ich in dieser nachgemachten Kindersprache mit ihren kleinen Puppenstubensätzchen; und dazu die ungesundeste Prätention. Die einfachsten Eindrücke sollen aufgerufen werden; aber dem Dilettanten wird wieder das Mittel zum Zweck. Was er will, gesteht er selbst mit eitler Paradoxie: „Ich möchte einen Menschen in einem Satz schildern, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite, eine Landschaft in einem Worte“. Die Konzentration wird Selbstzweck. Auf möglichst engem Raum soll ein möglichst großes Quantum von Lebens-Warenproben aufgestapelt werden. „Denn sind meine kleinen Sachen Dichtungen? Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2—3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebigtiegel! Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im eigenen Geiste, mit einem Wort sie dünnflüssig und verdaulich zu machen.“ Man sieht, die Arbeitsteilung der Impressionisten wird hier zum Prinzip erhoben: der „Dichter“ giebt die Anregung, den Stoff; der Leser mag das Gedicht dazu machen!

Zwar ein richtiges Gefühl lag im Hervorheben der Kürze, die

nur eben bei Altenberg aus dem Mittel zum Zweck gemacht wurde. Auch der Kreis der „Blätter für die Kunst“, der diese mannigfachen Ansätze einer neuen Lyrik zur Vollendung brachte, betont als einen Hauptunterschied ihrer Kunst von der älteren „die Kürze — rein ellenmäßig — die Kürze“. Schon Edgar Allan Poe, der phantastische Amerikaner, den sie zu ihren Ahnen rechnen, erklärte in einem barocken Aufsatz „über die Philosophie der Komposition“ die Frage der Ausdehnung für die wichtigste und entschied sich dahin, jedes lange Gedicht sei nur eine Folge von kurzen Gedichten. Aber Zeitmaße sind relativ. Auch das kürzeste Gedicht wird nicht auf einmal aufgenommen; auch der Eindruck eines Distichons setzt sich aus „kürzeren poetischen Wirkungen“ zusammen. Darauf kommt es an, all die einzelnen Einwirkungen auf den Leser zu einer starken einheitlichen Gesamtwirkung zu ordnen. Freilich liegt stets eine Gefahr in der größeren Ausdehnung; und wer, wie die um Stefan George, ganz auf ein Ziel gerichtet ist: auf die Reinheit der Stimmung, der wird die Vorteile der Kürze sich nicht entgehen lassen dürfen. „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten“, heißt es in dem Programm der „Blätter für die Kunst“, „sondern Wiedergabe von Stimmungen; keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck“.

Im entschiedensten Gegensatz fühlen sich diese Kunstverehrer zum Naturalismus, sowohl in seiner Anwendung auf den Roman bei den Goncourt und Zola, als in der auf die Lyrik bei unseren Impressionisten. „Der Naturalismus hat nur verhäßlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben.“ Auch ihn also hat eine bestimmte Tendenz gehindert, reine Stimmungen zu erwecken. Aber auch Symbolisten von der Art der englischen Prärafaeliten weisen sie ab. Eine eigene Kunst ist es also, die sie erstreben und zuversichtlich erhoffen: „In der Kunst glauben wir an eine glänzende Wiedergeburt.“ Gerade darum dürfen sie es glauben, weil sie sich dem Großen und Gesunden sowohl im Naturalismus wie im Symbolismus dennoch verwandt fühlen müssen.

Nichts kennzeichnet diese Schule stärker, als jene Energie der Konzentration, die leidenschaftliche Isolierung des erregenden Moments und seiner Wirkung auf die Seele von allem, was es sonst giebt — seien es rein stoffliche, seien es von außen hereingetragene geistige Elemente.

Es war ein natürliches Symptom dieser strengen Konzentration, daß der neue Dichterkreis sich lange von dem großen Publikum ganz fernhielt. Jetzt giebt eine glückliche Auswahl aus den „Blättern für die Kunst“ (1899) auch weiteren Kreisen die Möglichkeit, zu beurteilen, was früher (1892—1898) in diesen Heften nur einem freien Verein von Kunstfreunden zugänglich war. Auch Stefan Georges Werke sind nun (1899) in neuer Ausgabe allgemein zugänglich. Man stoße sich nur nicht gleich an Äußerlichkeiten des Druckes und der Ausstattung, deren Bedeutung von jenen Kunstenthusiasten vielleicht, von einer unfreundlichen Kritik aber zweifellos überschätzt wurde. Auch sonst wollen wir nicht leugnen, daß der Gegensatz zu der bisherigen Art zuweilen zu Übertreibungen führt. Deshalb wird namentlich bei dem Haupt der Schule, dessen zu voller Einheitlichkeit durchgebildete Individualität keine Stilwidrigkeit verträgt, das Wirkliche manchmal allzu energisch lyrisch destilliert, wie ganze Rosenbüsche zerpflückt und zerstampft werden für ein Fläschchen Rosenöl; um so stärker, berauschender ist dann freilich der Duft. Wer lieber die lebendige Rose riecht, hat das gute Recht der freien Wahl; daß in dieser so streng noch kaum dagewesenen künstlerischen Verarbeitung des Stoffes ein für die Entwickelungsgeschichte der Lyrik ungemein wichtiges Moment liegt, glauben wir doch behaupten zu dürfen. Gegen den lyrischen Schlendrian, der mit verbrauchten Mitteln alltägliche Wirkungen abzweckt, ist die Energie dieser strengen, fast hieratischen Kunst ein so wohlthätiges Gegengewicht wie etwa eine ernste und deshalb auch immer ein wenig weltfremde religiöse oder philosophische Sittenlehre gegen die laxe Moral des Alltags.

Stefan George (geb. 1868), ein Rheinhesse aus Bingen, hat zwei lyrische Trilogien in einer Anzahl von einzelnen Gedichten und Übersetzungen veröffentlicht. Die erste Reihe führt die Titel „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal“. Der Geist, der suchend, umschauend, anfassend in den „Hymnen“ schöne Bilder von allen Seiten zusammenstellt, einen Angelico neben ein Rokoko-Gemälde und eine Gartenlandschaft neben einen einsamen Dialog, wandert in den „Pilgerfahrten“ einem bestimmten Ziel entgegen, das er im „Algabal“ erreicht. Dies Ziel ist ein weltfremder Tempel der Schönheit, wie etwa der römische Kaiser Algabal (oder Heliogabal), wie der als Modell benutzte König Ludwig II. von Bayern ihn sich erbaute. Dieser Herrscher wird in seiner einsamen Pracht ein Symbol des

Dichters, dem alle Wunder der Welt nur gut genug sind als Bausteine für sein Werk. Und hier lauscht er nun reinen Tönen, die voll einer Stimmung Ausdruck geben.

Auf jene erste Trilogie, die den Verehrern des Dichters vielfach die liebste blieb, folgte seine zweite im Jahre 1895: „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten." Die Seele versetzt sich gleichsam experimental aus ihrem wirklichen, aber eben deshalb gleichsam nur zufälligen „Milieu" in ein solches, das ihrer Eigenart breiteren Raum gewähren könnte. Sie sucht reine Spielplätze auf und findet sie in der stillen Schönheit der mit Böcklins Augen angeschauten Antike, in der kräftigen Schönheit des mit Thoma's Gemüt erblickten deutschen Mittelalters, und in der phantastischen Schönheit einer mit Nietzsche erträumten übermenschlichen Zukunft. Die „angeborene Königlichkeit", wie Hofmannsthal in einer schönen Besprechung sich ausdrückt, die fürstliche Freiheit, mit der diese Dichterseele über ihre Gaben verfügt, übt eine beglückende Wirkung auf den aus, den in litterarischer Betrachtung so unendlich oft (und nirgends häufiger als in deutscher Poesie) ein Mißverhältnis von Wollen und Können abstößt.

„Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual." Was Schiller mit diesen Versen ausdrückt, wird für Stefan George der Gegenstand einer mythologischen Erfindung von seltsamem Reiz: des „Herrn der Insel":

Die Fischer überliefern, daß im Süden
Auf einer Insel reich an Zimmt und Öl
Und edlen Steinen, die im Sande glitzern,
Ein Vogel war, der, wenn am Boden fußend,
Mit seinem Schnabel hoher Stämme Krone
Zerpflücken konnte. Wenn er seine Flügel,
Gefärbt wie mit dem Saft der Tyrer-Schnecke,
Zu schwerem, nied'rem Flug erhoben, habe
Er einer dunklen Wolke gleich gesehn.
Des Tages sei er im Gehölz verschwunden
Des Abends aber an den Strand gekommen,
Im kühlen Windeshauch von Salz und Tang
Die süße Stimme hebend, daß Delfine,
Die Freunde des Gesanges, näher schwammen
Im Meer voll goldner Federn, goldner Funken.
So habe er seit Urbeginn gelebt,
Gescheiterte nur hätten ihn erblickt.
Denn als zum ersten Mal die weißen Segel

Der Menschen sich mit günstigem Geleit
Dem Eiland zugedreht, sei er zum Hügel,
Die ganze teure Stätte zu beschau'n, gestiegen;
Verbreitet habe er die großen Schwingen
Verscheidend in gedämpften Schmerzenslauten.

Wie er sich hier ein mystisch-geisterhaftes Wesen erdichtet und ihm eine halb unbewußt vom tierischen Instinkt, halb von der Klarheit einer Dichterseele geleitete Haltung verleiht, so formt er wirklich gesehene Typen zu antikisierenden Statuen um, die vor uns stehen, einfach, notwendig wie Adolf Hildebrands nackter Jüngling in der Nationalgalerie. So schildert er den Saitenspieler:

Wie er das krause Haupt mit weißem Ringe,
Die schmalen Schultern mit dem reichen Kleide
Geschmückt, hervortrat und die Laute schlug,
Zuerst erzitternd in der Scheu der Jugend;
Darob erwärmen sich auch strenge Greise.
Wie er auf Wangen banges Rot entzündet,
Wie dem vor ungewohntem Gruß Geneigten
Von manchem Busen köstliches Gehäng
Und Spangen niederfielen: des gedenkt man
Soweit des heil'gen Baumes Frucht gedeiht.
Die Mädchen sprechen eifrig unter sich,
Verschwiegen duldend schwärmen alle Knaben
Vom Helden ihrer wachen Sternennächte.

In der Schlichtheit, mit der hier typische Züge ausgewählt sind, die schmalen Schultern, der Gruß der Menge, die schlaflosen Nächte — darin glaube ich einen Abglanz homerischer Kunst zu sehen und doch wieder ganz modernes Fühlen, das dem Virtuosen einen Heroenkultus entgegenbringt, wie man ihn seit der Renaissance nicht gekannt hat. Es ist ein Porträt, gewiß; aber keine ikonische Statue, sondern eine idealisierende wird dem Olympiasieger errichtet — eine Statue, in der das Ideal des bildenden Künstlers mit der Realität des Dargestellten wie Vater und Mutter sich zusammenfinden, um ein Drittes, Höheres zu erzeugen.

Mit solcher Kunst weiß er in den „Hängenden Gärten“ die stimulierenden Farben und Geräusche der Großstadt zu phantastischer Pracht umzudichten, „die sinnliche Luft unserer angebeteten Städte“ — wie die Goncourt im Eingang von „Manette Salomon“ das abendliche Paris, wie Hofmannsthal das Venedig Tizians. Wollen wir wirklich diese Kunst von uns weisen, die sogar der Häßlichkeit moderner Großstädte Schönheit, eigenartige Schönheit zu entlocken versteht?

Eine gewisse Vergeistigung, eine zunehmende Neigung zu immer noch intensiverer Verarbeitung der Eindrücke, ein stärkeres Hervortreten der inneren Natur ist bei der neuen Trilogie der alten gegenüber sichtbar; in die gleiche Richtung weist schon der Titel der dritten Sammlung „Das Jahr der Seele“ (1898, zuerst mit höchst charakteristischer, von Melchior Lechter entworfener Ausstattung erschienen). Hier werden die Töne mehr lyrisch im engeren Sinne, das Symbol tritt zurück, der direkte Ausdruck wird deutlicher:

> Es lacht in dem steigenden Jahr dir
> Der Duft aus dem Garten noch leis',
> Flicht in das flatternde Haar dir
> Eppich und Ehrenpreis.
>
> Die wehende Saat ist wie Gold noch,
> Vielleicht nicht so hoch mehr und reich,
> Rosen begrüßen dich hold noch,
> Ward auch ihr Glanz etwas bleich.
>
> Verschweigen wir, was uns verwehrt ist,
> Geloben wir glücklich zu sein,
> Wenn auch nicht mehr uns beschert ist
> Als noch ein Rundgang zu zwein . . .

Neben Stefan George steht Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874). Er ist als Lyriker weicher, fast weiblicher als jener. Während George trotz seiner Schulung an zeitgenössischen Meistern von Einzelanklängen merkwürdig frei ist, begegnen uns bei Hofmannsthal zuweilen Töne aus Goethe, aus J. P. Jacobsen, auch wohl aus George — immer freilich zu eigenem Besitz verarbeitet. Der wesentlichste Unterschied ist aber ein technischer. Georges Visionen sind architektonisch, mit breiten Bäumen, tiefem Hintergrund; Hofmannsthal erscheinen die Dinge als Basreliefs, wie in der sehr schönen „Idylle“, oder als Gemälde, wie in seinem berauschend schönen „Tod des Tizian“. Seine Phantasie ist von den bildenden Künsten stärker geschult, vielleicht auch etwas gebunden. Er reflektiert auch mehr, greift bewußt zum Symbol und schafft sein Schönstes, wo ein tief andeutender Sinn seiner Dichtung gleichsam die dritte Dimension verleiht. Stefan George hätte die „Ballade des äußeren Lebens“ nicht dichten können, die das Märchenspiel des alltäglichen Lebens so tiefsinnig zu einem Fries spielender Putten und stilisierter Ornamente formt.

Neben Stefan Georges Objektivität erscheint Hofmannsthals Subjektivität „sentimentalisch“ im Sinne Schillers. Für Stefan

George gilt Dürers Wort von der Natur: in ihr steckt wahrlich die Schönheit; wer sie herausreißt, der hat sie. Hofmannsthal dagegen hat Liebhabereien, bevorzugt bestimmte, besonders lyrische Eindrücke:

> Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
> So schön die dunkeln Worte hoher Dichter
> Und alle Dinge, denen wir entsagen . . .

Er verwendet gern die Strophengebilde der italienischen Renaissance: Stanzen, Terzinen; überhaupt zieht es ihn, den Süddeutschen, stärker noch zu südlichen Gefilden als den mitteldeutschen Weltdurchwanderer George. Seine Rhythmen sind weicher, seine Reime kommen uns bekannter entgegen, und zuweilen klingen seine Verse wie die Erinnerung an Feste, die wir selbst erlebt zu haben glauben.

Neben diesen beiden Führern strebt ein Kranz kleinerer Talente der gleichen reinen Kunstvollendung zu: Paul Gerardy, Richard Perls (gest. 1899), Waclaw Lieder, Karl Wolfskehl. Schon schließt sich mit Karl Gustav Vollmöller, August Oehler, Oscar A. H. Schmitz eine zweite Generation an die selbst doch noch so jugendlichen Begründer.

Gefahren hat auch diese Richtung. Vor allem liegt das Bedenken vor, ob eine solche aristokratisch-exklusive Lyrik nicht sich selbst die wichtigste Grundbedingung, die Fühlung mit der Volksseele, verkümmert. Noch kann sie von dem zehren, was das „Volk“ im weiteren Sinne des Wortes mit der Bildungsaristokratie gemein hat; aber wenn dies verbraucht ist? Und diese Lyrik verbraucht ihrer ganzen Natur nach mehr „Stoff“ als eine andere.

Gerade dieser Gefahr gegenüber haben wir es freudig zu begrüßen, daß trotz dem erfolgreichen Auftreten der beiden neuen Richtungen in der Lyrik der alte Hauptstamm nicht verdorrt ist. Je stärker die deutsche Kunst oft und überoft unter dem fortwährenden Bruch der Tradition zu leiden hatte, desto wichtiger ist es, daß man wenigstens auf diesem Gebiet, auf dem die Überlieferung von Schule zu Schule nie ganz aufgegeben wurde, nicht vorschnell mühsam errungene Vorzüge lockenden Neuerungen opfert. Auch wer mit den Neueren sympathisiert, wird deshalb den Bewahrern alten Gutes danken müssen. Daß sie sich von den Schwächen frei hielten, mit denen frische Tendenzen nun einmal immer zu kämpfen haben, das hat glücklichen Fortsetzern der bisherigen Technik in der deutschen Lyrik wie Gustav Falke (geb. 1853: „Tanz und Andacht“ 1893,

„Zwischen zwei Nächten" 1894 „Neue Fahrt" 1897) und Carl Busse (geb. 1872: Gedichte 1892 Neue Gedichte 1895) zu berechtigtem Erfolg verholfen. Beide sind Schüler vor allem des stärksten Talents unter den Lyrikern der vorigen Generation, Theodor Storms; beide pflegen die musikalische Wirkung, die Harmonie des Ganzen mehr als ein charakterisierendes Herausarbeiten einzelner Eindrücke. In der Prosa allerdings zeigen beide Beziehungen zum Naturalismus: Falke in seinem Hamburgischen Roman „Landen und Stranden" (1895) durch gewisse realistische Einzelheiten; Busse in seinem von Zolas „Bête humaine" beeinflußten polnischen Liebes- und Mordroman „Ich weiß es nicht" („Die Geschichte einer Jugend", ein dann auch von Sophie Höchstetter adoptierter Untertitel, 1892), beide in kurzen impressionistischen Skizzen, die Falke in seine Gedichtsammlung „Tanz und Andacht" eingelegt, Busse („In junger Sonne" 1892 „Träume" 1895) selbständig veröffentlicht hat. Aber hier liegt eben nicht ihre Stärke. In Busses Roman ist in dem eigentümlichen symbolischen Spiel mit den polnischen Farben rot und weiß doch noch ein gewisser Zusammenhang mit den koloristischen Effekten seiner Lyrik zu spüren; den Falkes würde man dem feinsinnigen Dichter ohne einige inhaltliche Beziehungen zu seinem eigenen Wirken als Musiklehrer kaum zuschreiben.

Bei vielfacher Übereinstimmung ist doch dies unterscheidend, daß Falke viel mehr Musiker, Busse mehr Maler ist. Wenn beide sich ans Volkslied anlehnen, übt bei Falke die Melodie, bei Busse die Ausdrucksweise den stärkeren Einfluß. Aber auch inhaltlich liebt der eine Gesang, Stimmen, Geräusche wiederzugeben, der andere malerische Veduten, Farbenkontraste, Farbenspiele. Busses scharfer sinnlicher Auffassung gelingt ein Gedicht wie die berühmte „Perdita", das den Stempel des Genius so hell auf der Stirn trägt, daß es, aus einer schlechten Sammlung von Berliner Studentengedichten hervorleuchtend, seinen Autor sofort bekannt machte. Dafür glücken Falke prächtige Gemütstöne, so poetisch-idyllisch, wie sie in Deutschland seit Jahrzehnten nicht vernommen wurden, wenn er etwa von seinem Buben spricht. Wie unerträglich geziert klingen daneben Dehmels Kinderlieder!

An Busse schließen sich andere junge Kräfte, wie Ludwig Jacobowski (geb. 1868: „Aus bewegten Stunden" 1889, „Aus Tag und Traum" 1896, „Leuchtende Tage" 1899), gleich Busse auch

ein verständnisvoller Kritiker und außerdem ein geistvoller Grübler über die „Anfänge der Poesie“ (1889); sonst nicht eben eine starke Natur, die in ihren orientalisch verkleideten Komödien und Erzählungen („Dijab der Narr“ 1894, „Der kluge Scheikh“ 1897) bei geringerer Eleganz und bestimmterer Charakterzeichnung an Ludwig Fulda erinnert; und der begabte Börries von Münchhausen (geb. 1874: Gedichte 1896), der in der ganzen Haltung seiner Lyrik, in der Bevorzugung der Ballade, in gewissen Klangwirkungen noch weiter zurück auf die Einflüsse von Strachwitz und Fontane weist. Auch Anna Ritter (geb. 1865: Gedichte 1898) gehört hierher, deren anmutiges Talent mir freilich überschätzt scheint.

Nicht verdienter erscheint mir der Nimbus, mit dem man eine Zeitlang das Haupt der Johanna Ambrosius (geb. 1854 zu Lengwethen in Ostpreußen) umgab. Verstummt ist der berühmte „Ambrosianische Lobgesang“, der nach Erscheinen ihrer Gedichte (1894: 36. Auflage 1898!; zweite Sammlung 1897: 5. Auflage 1898) von einigen homines novarum rerum cupidi angestimmt wurde; übrig blieben ein paar herzliche Lieder mit leichtem Rhythmus („Sommernacht“, „O lieb' auch du“) und ein anständiges Maß guter Mittelware. Nichts blieb von dem „Wunder“. Daß eine von deutschen Volksliedern und noch mehr (worauf Heinrich Singer aufmerksam machte) von litauischen „Dainos“ erfüllte Luft über einem schwermütig stillen Lande, daß schwere Schicksale auch eine Frau aus den bäuerischen Kreisen zum Dichten anregen konnten, das war doch wohl ein Wunder nur für jene Übergebildeten, die das ganze Rüstzeug ihrer Kultur mit der vollen Naivität des civilisierten Menschen als etwas Unentbehrliches ansehen. Freilich verrät sich die Landschaft außer in der Grundstimmung nirgends in den Gedichten; wie viel mehr haben selbst „Bildungsdichter“ wie Freytag oder Spielhagen von ihrer Heimat als die ostpreußische Bäuerin! von den modernen im Lokalton wurzelnden Talenten wie Halbe, Dreyer, Clara Viebig, wie Walther Siegfried, Helene Böhlau, den Wienern gar nicht erst zu sprechen! Wo findet man in den Gedichten der Johanna Ambrosius das, was wir im volkstümlichen Lied vor allem suchen: den eigentümlichen Duft der Heimaterde? Gerade diese Dichtung hat ihre wahre Heimat in der „allgemeinen Bildung“, der man sie entgegenhalten wollte: in der Lektüre der verbreitetsten Dichter und vor allem der „Gartenlaube“, in dem Nachsprechen von ein paar trivialen Metaphern:

Und ich sah aus Haß und Elend
Doch die Göttin Liebe blicken.

Nicht viel besser steht es mit den meisten „Volksdichtern“ der Gegenwart. Die Originalität des schwäbischen Bauern Christian Wagner oder seine bodenständige Innigkeit wird nirgends erreicht. Wie unsere Dialektdichter der Mehrzahl nach Geistliche, Lehrer, Apotheker, Juristen sind, kurz Männer der gebildeten Berufsarten, die sich in die Sprache des eigentlichen „Volkes“ erst mühsam hinüber übersetzen, so sind unsere Volksdichter zumeist strebsame Handwerker und Kleinbürgerstöchter, die sich in den Ton der Gebildeten einzusingen suchen. Ludwig Jacobowski hat so in der Analyse der Gedichte des Schorndorfer Eisenarbeiters Ludwig Palmer (1896) aufgewiesen, wie die eigentlichen Kosten dieser Poesie fast durchweg von Schiller, Uhland und einigen anderen „gelehrten“ Dichtern bestritten werden. Litterarhistorisch ist das Studium dieser Autoren deshalb nicht uninteressant: es zeigt, welche Dichter jetzt die ästhetische Bildung der „kleinen Leute“ beherrschen; ästhetisch ist die Lektüre meist unerfreulich. Robert Burns, an den zum großen Schaden dieser Dilettanten öfters erinnert wird, hatte noch den unschätzbaren Vorteil, an die lebendige Volksdichtung Schottlands anknüpfen zu können. Heute ist die Tradition des Volksliedes, des echten alten Volksliedes, kaum noch irgendwo lebendig. Wie unsere jetzige Mythologie mit Luther anfängt, so beginnt die Volkspoesie von heute mit Schiller: erst von da ab leben die Gestalten, die Dichtungen wirklich im Volke, was vorher liegt, ist fast nur gelehrtem Suchen zugänglich. Einzig im Kirchenlied reicht die Überlieferung weiter zurück; und gerade dies hat bezeichnenderweise auf all die sogenannten „Volksdichter“ viel weniger gewirkt als moderne Gedichte und vor allem als — die Zeitung. Die Zeitung ist für den „kleinen Mann“ heute, was Sage und Legende für ihn im Mittelalter waren. Man lese nur die Gedichte des talentvollsten unter ihnen, die des Sattlers Gustav Renner (1896): „Das Schloß im Walde“ mit Marmor und Rosen; eine Ballade von Sigrun und Helge; philosophische Grübeleien („Gedanken und Stimmungen“); es fehlen nicht einmal Sonette. Man darf sich freuen, daß der ganze Gestalten- und Formenreichtum unserer Poesie auch diesen Kreisen zugänglich wird; aber eine Vermehrung der dichterischen Persönlichkeiten oder ein beträchtlicher Gewinn an echter Poesie ist bis jetzt dadurch nicht erreicht worden.

Doch auch in der Kunstlyrik ist die Übernahme fremder Töne beträchtlich. Bei so regem Betrieb kann eine gewisse Stilvermischung nicht ausbleiben. Im allgemeinen suchen die jüngsten Lyriker nicht ohne Erfolg die Tradition der älteren Dichtung mit neueren Anregungen zu verbinden. Theodor Storm hat auf die meisten gewirkt, daneben Heine, jetzt auch schon Busse; weniger Lenau und Freiligrath — Goethe merkwürdig wenig, fast weniger noch als Schiller. Die Anregungen Scheffels sind ganz, die Geibels so gut wie ganz überwunden. Aber auch die Neigungen zum Auflösen der Form, wie sie die Impressionisten pflegen, fehlt bei kaum einem ganz: freie Rhythmen, oder doch wenigstens anwachsende Strophen, lose angehängte Einzelverse, metrische Freiheiten zeigen sich vielfach. Nicht weniger verbreitet ist aber ein bewußtes Schwelgen in allerlei Hilfen der Stimmung, das an die Art Hofmannsthals erinnert: starke Farbenwirkungen, Klangeffekte von mancherlei Art, symbolische Züge. Der hervorragendste Vertreter dieses Eklekticismus scheint mir Franz Evers (geb. 1871: „Königslieder" 1894; „Hohe Lieder" 1896), der, wie Stefan George, Nietzsche stark auf sich wirken ließ („Sprüche aus der Höhe" 1893) und mit diesem und Hofmannsthal die nahen Beziehungen zur bildenden Kunst teilt.

Die neuerwachte Freude an der Lyrik, die Lust am kunstvollen Einkleiden der gesammelten Stimmungen, giebt sich auch äußerlich kund in der Freude an schöner oder doch origineller Buchausstattung — durchaus kein verächtliches Symptom eines erstarkenden Schönheitsgefühls und Stilbedürfnisses. Bücher von George, von Evers, von Henckell verraten schon ganz äußerlich durch die eigenartigen Umschläge, durch Papier und Druck, durch Illustrationen (besonders des im „Buchschmuck" eifrig thätigen Fidus) die allgemeine Richtung ihrer Autoren. Natürlich fehlen auch hier nicht Übertreibungen. Aber daß wir von der Misere der banalen „hübschen Einbände" und des charakterlosen Drucks loskommen, ist gewiß kein kleiner Nebengewinn aus der neuen Bewegung.

Alles in allem: es steht bei uns in der Lyrik wie auf andern Gebieten. Ein gut Teil überflüssige Überproduktion, mancher ungesunde Versuch, viel blasse Doktrin und viel blutroter Fanatismus — im ganzen aber doch unzweifelhaft eine kräftige, viel versprechende Regsamkeit, Persönlichkeiten, gesundes Messen der Kräfte. Und das ist das Beste; eine wirklich neue Lyrik wird nur einem wirklich sich verjüngenden Volke geschenkt!

Auch die **Kritik** hat sich verjüngt. Daß sie, wie gewöhnlich, einen Schritt hinter der Produktion zurückbleibt, ist schließlich ihr Recht; der Schwimmeister muß auf festem Boden bleiben, wenn er die jungen Schwimmer leiten, lehren, retten will. Unsere Kritik, die in der vorigen Generation gerade durch die energische, doktrinäre Einseitigkeit der Hart, der Schlenther und Brahm, der norddeutschen Kritiker überhaupt eine rühmliche, fördernde Wirkung ausgeübt hat, ist jetzt überwiegend im „Reich“ zu dem Impressionismus Lemaitres und Hermann Bahrs übergegangen, während umgekehrt Wiener Kritiker wie **Rudolf Lothar** (geb. 1865) jetzt dazu neigen, ihr Urteil auf Prinzipien zu begründen. Kunstrichter wie **Franz Servaes** (geb. 1862: „Präludien“ 1899), **Alfred Kerr** (geb. 1867) und **Felix Poppenberg** (geb. 1869) suchen vor allem den Eindruck, den sie von einem Kunstwerk empfangen haben, möglichst genau und vollständig wiederzugeben. Sie stellen sich zu den Kunstwerken, wie die impressionistischen Autoren zur Natur: ihre angeborenen Neigungen, ihren Geschmack und ihre persönlichen Ansprüche wollen sie nicht unterdrücken, aber nur als Mittel zur Prüfung der auf sie geübten Wirkungen verwenden.

Durchweg hat sich der Stil der Recensionen gehoben. Früher waren jene leitenden Kritiker wie Spielhagen, Frenzel, Lindau von der älteren, Bahr, Hart, Bölsche von der jüngeren Richtung fast die einzigen, die den guten Traditionen unserer großen Kunstrichter, der Freytag, Kürnberger, Fontane folgten und aus dem Referat ein Kunstwerk schufen; in der Masse der Recensenten herrschte die seit Gutzkow eingerissene Verwahrlosung der Sprache. Jetzt sieht es aus, als würden wir eine Zeit erleben können, wie Georg Brandes sie einmal in seinem Vaterlande erlebt haben will. Er sagt von den dänischen jungen Schriftstellern des Geschlechts von 1870:

> Sie betrachteten es als ihre Aufgabe und Pflicht, die Prosa mit nicht geringerer Sorgfalt zu behandeln, als ihre Väter und Großväter auf den Vers verwendet. Auch keinen Zeitungsartikel mochten sie aus der Hand geben, der nicht in Bezug auf Stimmung oder Anschaulichkeit ein Kunstwerk gewesen wäre. Ein altes Sprichwort sagt: Worte haben ihren Wert gleich Münzen. Diese jungen Schriftsteller schieden jedwede Wortmünze als wertlos aus, deren Gepräge durch den Gebrauch verwischt worden. Man ersetzte gewissenhaft die abstrakten oder philosophischen Ausdrücke, bei denen niemand mehr etwas empfand noch dachte, durch frische Vorstellungsbezeichnungen, welche Bilder hervorriefen, Erinnerungen heraufbeschworen. Man wandte sich mittelst des Auges und des Ohres an den Gedanken und versäumte nicht, die Sinne des Lesers zu unterhalten, sich seines Nerven-

systems zu bemächtigen, wenn es galt, auf seinen Verstand Eindruck zu machen.

Gerade dies ist die Methode unserer jüngeren Kritiker, die ja durchweg von Brandes und von Jacobsen — über den er an jener Stelle spricht — gelernt haben. Natürlich kann auch dies Verfahren übertrieben werden. Es scheint auch mir ein Mißbrauch der impressionistischen Methode, wenn ein junger Recensent von dem Innsbrucker Volkstheater sagt: „Die Bauern spielen sozusagen mit dicken Backen. Es kracht alles. Sie haben ein vollgegessenes Temperament. Ihre Bühne riecht nach Frischgeselchtem“ . . . Dennoch muß ich gestehen, daß ich durch diese „frischen Vorstellungsbezeichnungen“ über das Spiel jener Bauerndilettanten eine sehr viel deutlichere Vorstellung empfange, als mir etwa folgende Stelle aus einem Brief Rötschers an Hebbel (vom 1. November 1848) über „Herodes und Mariamne“ giebt: „Ihre Tragödie zeigt die unendliche Berechtigung der freien Subjektivität, welche sich als Selbstzweck weiß und fühlt und durch jede Verkehrung derselben zum Mittel eine unendliche Verletzung erfährt, gegen welche sie mit der ganzen Stärke des Gemüts reagiert“. Ich wähle absichtlich eine inhaltlich durchaus zutreffende Bemerkung eines sehr gescheiten Kunstrichters: wie blaß wirkt sie durch die abstrakten Ausdrücke! Wollte man in die eigentlichen Tiefen der philosophischen Kunstkritik hineingreifen, so könnte man Proben geben, neben denen jener impressionistische Exceß vollends harmlos erscheinen würde.

Auf die Sprache unserer Kritiker hat neben den großen Mustern, Lessing, Brandes, Lemaître, besonders auch Nietzsches Stil gewirkt. Der Aphorismus, bei uns eine junge Kunst, ist eine Lieblingswaffe geworden, die vielfach mit großer Eleganz und Sicherheit gehandhabt wird. Daß sie als selbständige Gattung seltener auftritt, liegt gerade mit an dem großen Bedarf an pointierten Sätzen in der heutigen Prosa. Wir haben immerhin ein vortreffliches Büchlein von Peter Sirius („1001 Gedanken“ 1899), und Paul Nikolaus Coßmann (geb. 1869) hat in seinen „Aphorismen“ (1898) uns eine Sammlung geschenkt, die durch Gesundheit des Inhalts wie durch Gewandtheit der Form sich das Recht erobert, ein Wort des geistreichen und tiefdenkenden Franzosen Chamfort als Motto zu gebrauchen: „Man muß den Mut haben, Meinungen auszusprechen, welche keinen Anstoß erregen“. Von solchen und ähnlichen Aussprüchen gilt des Autors Wort: „Ein

Aphorismus ist ein kleines Haus mit weitem Fernblick". Auch er ist ein Aristokrat, der in witzig parodistischen Sätzen die „Philosophie des Pöbels" (auch des „Lehrpöbels") giebt; aber das junkerliche Umherspritzen mit Paradoxien ist ihm zu wider: „Ernst sein ist alles".

In dieser Gesinnung begegnen sich die Jüngsten mit den mächtigen Führern des Volkes. Gegen Ende des Jahrzehnts und des Jahrhunderts erschien ein Werk, mit dessen monumentaler Bedeutung auch hervorragende Leistungen von rein litterarischer Art schwer zu ringen vermögen. Die Erinnerung an große Thaten überstrahlte fast die Schöpfungen der Phantasie; und glänzende Aussprüche, die als Ergebnis eines langen Lebens voller Kraft und Tapferkeit hervorsprangen, brachten mächtiger als zusammengetragene Sprüche die Gewalt des Wortes zur Geltung. Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen" führten den Zug der Heroen, die das neue Reich schufen, noch einmal über die Brücke, die von dem Himmel zur Erde gespannt ist. Und er selbst, ihr Führer, entfaltete hier noch einmal den Glanz seiner siegreichen Rede, seiner glänzenden Charakteristik, seines leidenschaftlich patriotischen Ernstes.

Dieser leidenschaftliche Ernst ist allen Heroen gemein, die unsere Jugend verehrt: Bismarck, Nietzsche, Menzel, Böcklin, Helmholtz, Mommsen, und wen wir sonst bewundern. Daß es größere Dichter gab, als jetzt leben, daß es größere Zeiten gab, als wir erleben — wir wissen es alle. Aber was in unsern Tagen sich regt, ist uns frohe Botschaft von großen Dichtern und großen Zeiten der Zukunft. Wie in Ulrich v. Huttens Zeit erwachen die Geister und fühlen, es sei eine Freude zu leben. Aus den entgegengesetzten Lagern stellen wir jenen Klagen des „Rembrandtdeutschen", die doch um kaum zehn Jahre zurückliegen, zwei Zeugnisse entgegen. Richard Dehmel schreibt:

> Als wenn wir nicht in einer Renaissance lebten, genau so heilig und furchtbar, so empfindsam und brutal, so todestoll und lebensträchtig wie die des Tre- bis Cinquecento mit ihren Genies: von Dante, Petrarca, Boccaccio bis Ariosto, Tasso, Luther, Shakespeare: von Giotto, Botticelli und van Eyck bis Michelangelo, Rafael, Holbein, Dürer: alle im Wettkampf, gerade wie bei uns seit Lessing, mit einer Unzahl großer und kleiner Talente, Schulen und Cliquen!

Und in den „Blättern für die Kunst" heißt es in gleich begeistert freudigem Hervorsprudeln der Gedanken:

> Daß ein Strahl von Hellas auf uns fiel, daß unsere Jugend jetzt das Leben nicht mehr niedrig, sondern glühend anzusehen beginnt: daß sie im

Leiblichen und Geistigen nach schönen Maßen sucht: daß sie von der Schwärmerei für seichte allgemeine Bildung und Beglückung sich ebenso gelöst hat als von verjährter, landsknechtischer Barbarei: daß sie die steife Gradheit, sowie das Geduckte, Lastentragende der Umlebenden als häßlich vermeidet und freien Hauptes schön durch das Leben schreiten will: daß sie schließlich auch ihr Volkstum groß und nicht im beschränkten Sinne eines Stammes auffaßt: darin finde man den Umschwung des deutschen Wesens bei der Jahrhundertwende.

Nicht jede Hoffnung wird sich erfüllen, nicht jede Abwehr früherer Art sich als berechtigt erweisen. Aber wir glauben an die Kraft des wiedererwachten Idealismus; wir glauben an die Macht der deutschen Volksseele; wir glauben an den Ernst der Künstler von heute. Und deshalb glauben wir mit Stefan George an eine glänzende Wiedergeburt in der Kunst — und nicht nur in der Kunst. Ein neues Leben, eine neue Kultur muß dem größten der lebenden Völker erblühen, eine Zeit, die Kraft der Herrschaft eint mit Zartheit des Empfindens und Sicherheit des Erkennens mit Schönheit des Gestaltens. Die Zeit muß kommen, wenn wir uns nur jene beiden Mächte zu wahren wissen, die Goethe den Deutschen als die deutschesten ans Herz legte: Ernst und Liebe. Freilich haben sie auch heut der Feinde fast zu viel. Aber wenn der Ernst und die Liebe siegen, dann beherrscht deutscher Geist die Welt und auf lange die Zeiten. Und darauf vertrauen wir, wie Gottfried Keller darauf vertraute, als er vor vierzig Jahren beim „Großen Schillerfest" das künftige Geschick unserer Kunst und unseres Volkes am Festfeuer erblickte:

Seine unsichtbaren Hüter
Lehnten am Standartenschaft
In den goldnen Waffenröcken:
Das Gewissen und die Kraft!

Annalen.

Wenn das Haus unter Dach und Fach ist, gedenkt man gern noch einmal, ehe man es zur allgemeinen Benutzung öffnet, der mannigfaltigen, oft freilich auch freudigen Mühen, die der Bau gemacht hat. In solcher Stimmung dankt man doppelt gern allen, die es aufrichten halfen. So habe ich vor allem meinen treuen Lesern zu danken, Georg Bondi, Albert Leitzmann, Otto Pniower, Paul Schlenther, die beim Durcharbeiten der Korrekturen mir oft genug auch mit dankenswerten und gern benutzten Fingerzeigen Hilfe geleistet haben. Mit Ratschlägen haben mich auch Albert Köster und Erich Schmidt freundlich gefördert.

Zu danken habe ich ferner den Redaktionen, die mir die Benutzung bereits veröffentlichter Aufsätze gestatteten, insbesondere denen der „Nation", der „Vossischen Zeitung" und der Wiener „Zeit"; sowie den Autoren und Verlegern, die mir durch Zusendung neuer Erscheinungen einen Dienst geleistet haben.

Durchweg habe ich bei meinem Buch neben dem wissenschaftlichen den praktischen Zweck im Auge zu behalten gesucht. Wo er es zu fordern schien, habe ich auch kleine Wiederholungen nicht gescheut. Als eine Art Repetition möchte ich auch die folgenden „Annalen" auffassen, deren Inhalt in Bezug auf Auswahl und Verteilung der Daten zum Text in innigster Beziehung steht. Sie wollen nicht nur künstlerisch wertvolle, sondern auch bloß charakteristische Werke verzeichnen, so daß die Aufnahme nicht als Werturteil aufzufassen ist.

Ihre Anordnung ist innerhalb der einzelnen Jahre durch die Gattung bestimmt: Drama, Epos (die Novellen in der Regel nach den Romanen), Lyrik, Didaktik, Wissenschaftliche Litteratur und Verwandtes, Litteraturgeschichte, Außerdeutsche Litteratur, Politische und kulturhistorische Ereignisse von litterarischer Bedeutung.

1800. „Maria Stuart". — Jean Pauls „Titan". — Tieck „Poetisches Journal".
1801. „Jungfrau von Orleans". — J. J. Engel „Lorenz Stark". — Tiedges „Urania".
1801—1804. A. W. Schlegels Vorlesungen in Berlin.
1802. Novalis' Schriften erschienen.
1803. „Braut von Messina". — Hebels „Alemannische Gedichte". E. M. Arndts „Gedichte".
1804. „Wilhelm Tell".
1805. Herders „Cid". — Krummacher „Parabeln". — Goethe „Winckelmann und sein Jahrhundert". Arndts „Geist der Zeit". — Schillers Tod.

1806. „Des Knaben Wunderhorn". — Schlacht bei Jena.
1807. Fichtes „Reden an die deutsche Nation".
1808. „Faust" Erster Teil erschienen. Kleists „Penthesilea". — Fr. Schlegel „Sprache und Weisheit der Inder". A. v. Humboldt „Ansichten der Natur".
1808 f. J. P. Hebel „Rheinländischer Hausfreund".
1809. „Pandora". Zacharias Werner „Der 24. Februar". — „Die Wahlverwandtschaften". — Wilhelm von Humboldt Leiter des Unterrichtswesens in Preußen.
1810. H. v. Kleist „Käthchen von Heilbronn". — Ders.: „Erzählungen". Arnims „Gräfin Dolores". — Jahn „Deutsches Volkstum".
1811. Arnim „Halle und Jerusalem". Kleist „Der zerbrochene Krug" erschienen. — Goethes „Dichtung und Wahrheit" beginnt zu erscheinen. Fouqué „Undine". Justinus Kerner „Reiseschatten". — Niebuhrs Römische Geschichte.
1812. Tieck „Phantasus". „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm.
1813. Müllners „Schuld". — Th. Körners Tod.
1813—15. Freiheitskriege.
1814. Chamisso „Peter Schlemihl". — Körners „Leier und Schwert". — Görres „Rheinischer Merkur". Savigny „Vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung". — W. Scott „Waverley".
1814—22. E. Th. A. Hoffmann Erzählungen.
1815 f. Goethe „Des Epimenides Erwachen". — Schenkendorfs und Uhlands Gedichte. — Bundesakte vom 8. Juni.
1815 f. Bérangers Lieder.
1816. Arnold „Der Pfingstmontag". — Goethes „Italienische Reise" erschienen. Claurens „Mimili". — K. Lachmann „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Not".
1817. Grillparzers „Ahnfrau". — Arnim „Kronenwächter". Brentano „Kasperl und Annerl". — Claus Harms „75 Thesen". Wartburgfest.
1818. Grillparzer „Sappho". — Ernst Schulzes „Bezauberte Rose". — W. Müllers „Müllerlieder".
1819. Goethes „Westöstlicher Divan". — Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung". J. Grimm Deutsche Grammatik.
1820. K. Malß „Der alte Bürgerkapitän". — Ermordung Kotzebues.
1821. Grillparzers „Goldenes Vließ". Kleists „Herrmannsschlacht" und „Prinz von Homburg" aus dem Nachlaß herausgegeben. — Goethe „Wilhelm Meisters Wanderjahre". — Platens Gedichte. Tiecks Gedichte. W. Müller „Lieder der Griechen".
1821. Napoleon gest. Aufstand der Griechen. Webers „Freischütz".
1821 f. Tiecks Novellen. 1821—1850 Blüte der leichten Erzählungslitteratur.
1822 Rückert „Östliche Rosen" und „Liebesfrühling". Heine „Gedichte" — W. v. Humboldts „Briefe an eine Freundin" beginnen. — Uhland „Walther von der Vogelweide". — Erste Naturforscherversammlung.
1823. Raimund „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" — F. Ch. Schlosser „Geschichte des 18. Jahrhunderts".
1824. Grabbe „Don Juan und Faust". Raimund „Diamant des Geisterkönigs". — L. Ranke „Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber".
1824—28. Zschokke Ausgewählte Schriften.

1825. Grillparzer „König Ottokars Glück und Ende". — Abr. Em. Fröhlichs Fabeln. — Thronbesteigung König Ludwigs von Bayern.
1826. Platens „Verhängnisvolle Gabel". — Tieck „Aufruhr in den Cevennen". Heine „Reisebilder". Eichendorff „Aus dem Leben eines Taugenichts". W. Hauff „Lichtenstein". Aurbacher „Volksbüchlein". — Hölderlins Gedichte erschienen. J. Kerner Gedichte. — Rückerts „Makamen". — Begründung der „Monumenta Germaniae historica". Lachmanns Ausgabe des Nibelungenliedes.
1827. Spindler „Der Jude". Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes. — Heine „Buch der Lieder. Zedlitz „Totenkränze". Hauff „Phantasien im Bremer Ratskeller". — W. Menzel „Die deutsche Litteratur".
1827—32. Goethes Werke, Ausgabe letzter Hand, in 40 Bänden.
1828. Grillparzer „Ein treuer Diener seines Herrn". Raimund „Alpenkönig und Menschenfeind". — Platen „Gedichte". — J. Grimm „Rechtsaltertümer". — V. Hugo „Les orientales".
1829. Platen „Der Romantische Oedipus".
1828—29. Goethes Briefwechsel mit Schiller erschienen.
1830. Anastasius Grün „Der letzte Ritter". — Pückler „Briefe eines Verstorbenen". — Juli-Revolution.
1830—34. Börne „Briefe aus Paris".
1831. Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen". Immermann „Merlin". Grabbe „Napoleon". — Mosen „Ritter Wahn". — Anastasius Grün „Spaziergänge".
1832. Goethes Faust, Zweiter Teil, erschienen. Immermann „Merlin" und „Alexis". — Wil. Alexis „Cabanis". Mörike „Maler Nolten". Rehfues „Scipio Cicala" — Lenaus Gedichte. — K. J. Webers „Demokritos" erschienen. — Goethes Tod. Hambacher Fest.
1833. Raimund „Der Verschwender". — Freiligrath Gedichte. Spitta „Psalter und Harfe". K. Mayer Gedichte. — Heine „Französische Zustände". — Rahel „Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" erschienen.
1834. Grillparzer „Traum ein Leben". Grabbe „Hannibal". Gutzkow „Nero". — Platen „Die Abassiden". Sealsfield „Der Virey und die Aristokraten". — Leop. Schefer Laienbrevier. — Ranke „Römische Päpste". Hase Kirchengeschichte. — Wienbarg „Ästhetische Feldzüge". — Selbstmord der Charlotte Stieglitz. Zollverein. — George Sand „Lelia".
1835. G. Büchners „Dantons Tod". Lenau „Faust" Bauernfeld „Bürgerlich und Romantisch". — Bettina „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" „Charlotte Stieglitz. Ein Denkmal" erschienen. Gutzkow „Wally". Th. Mundt „Madonna". — D. Fr. Strauß „Leben Jesu". — Gervinus „Geschichte der deutschen Nationallitteratur". — W. Menzels Denunziation.
1836. Immermann „Die Epigonen". Biernatzky „Die Hallig". G. Büchner „Lenz". — Feuchtersleben Gedichte. — Heine „Romantische Schule".
1836—39. Rückert „Weisheit des Brahmanen".
1837. Grillparzer „Jüdin von Toledo". Halm „Griseldis". Grabbe „Hermannsschlacht". — Lenau „Savonarola". — Eichendorff Gedichte. Annette von Droste Gedichte. — Eckermanns Gespräche mit Goethe erschienen.

1838. Meinhold „Bernsteinhexe“. — Ed. Mörike, Freiligrath, Reinicke: Gedichte. — Feuchtersleben „Diätetik der Seele“.

1839. Grillparzer „Weh dem der lügt“. Gutzkow „Richard Savage“. — Immermann „Münchhausen“. — Ranke Deutsche Geschichte.

1840. Hebbel „Judith“. — Tieck „Vittoria Accorombona“. Wil. Alexis „Der Roland von Berlin“. Bettina „Die Günderode“. Immermann „Tristan und Isolde“. — Geibel Gedichte. Fr. v. Sallet „Laienevangelium“. — Heine „Über Börne“. E. M. Arndt Erinnerungen. — Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV.

1840. f. Heines Zeitgedichte.

1841. Hebbel „Judith“ erschienen, „Genoveva“. Niebergall „Der Datterich“. — Jer. Gotthelf „Uli der Knecht“. Sealsfield „Das Kajütenbuch“. — Hoffmann v. Fallersleben „Unpolitische Lieder“. G. Herwegh „Gedichte eines Lebendigen“. Gedichte von Hebbel und Betty Paoli. — L. Feuerbach „Wesen des Christentums“.

1842. Halm „Sohn der Wildnis“. — Lenau „Albigenser“. — Dingelstedt „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“. Strachwitz „Lieder eines Erwachenden“. — „Der neue Pitaval“. — Mundt „Geschichte der Litteratur der Gegenwart“. — Eugène Sue „Les mystères de Paris“. — Brand von Hamburg.

1843. Prutz „Politische Wochenstube“. — Meinhold „Bernsteinhexe“ erschienen. — Th. Storm, Th. u. T. Mommsen „Liederbuch dreier Freunde“. — Varnhagen Denkwürdigkeiten. L. Feuerbach „Grundzüge der Philosophie der Zukunft“.

1843—54. Auerbach „Schwarzwälder Dorfgeschichten“.

1844. Gutzkow „Zopf und Schwert“. Hebbel „Maria Magdalena“. — Bettina „Frühlingskranz“. — Heine Neue Gedichte. Annette von Droste Gedichte (zweite Sammlung). Freiligrath „Ein Glaubensbekenntnis“. Heine „Deutschland Ein Wintermärchen“. — Ronge und der Deutsch-Katholicismus.

1844—50. Stifter „Studien“.

1845. Holtei Theater. — H. Kurz „Schillers Jugendjahre“. — Scherenberg Gedichte. — Arndt Schriften von und für seine lieben Deutschen. Dahlmann Französische Revolution. Max Stirner „Der Einzige und sein Eigentum“. — Vilmar Geschichte der deutschen Nationallitteratur. — R. Wagners „Tannhäuser“.

1845—58. A. v. Humboldt „Kosmos“. 1845 f. „Fliegende Blätter“.

1846. G. Freytag „Die Valentine“. — W. Alexis „Die Hosen des Herrn von Bredow“. Gräfin Hahn „Sibylle“. — G. Keller Gedichte. L. Pfau Gedichte. Freiligrath „Ça ira“.

1847. Gutzkow „Uriel Acosta“. Laube „Die Karlsschüler“. G. Freytag „Graf Waldemar“. — Heine „Atta Troll“. — W. v. Humboldt Briefe an eine Freundin erschienen. — Flaubert „Mme Bovary“.

1847—58. Fr. Th. Vischer Ästhetik.

1848. Griepenkerl „Robespierre“. — Grillparzer „Der arme Spielmann“. Kompert „Aus dem Ghetto“. — Geibel „Juniuslieder“. Strachwitz Neue Gedichte. Kopisch Gedichte. — Bodenstedt „1001 Tag im Orient“. Goethes Briefe an Frau von Stein erschienen. Wackernagel Litteratur-

geschichte. — Begründung des „Kladderadatsch“ und der „Grenzboten“. — Revolution.

1849. Scherenberg „Waterloo“. — Redwitz „Amaranth“. — Freiligrath Neuere politische und sociale Zeitgedichte. — Danzel „Lessings Leben und Werke“. Justinus Kerner „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit. — Laube Direktor des Burgtheaters.

1850. O. Ludwig, „Erbförster“ erschienen. B. Auerbach „Andre Hofer“ — Gotthelf „Elsi die seltsame Magd“. Gutzkow „Ritter vom Geist“. — Schopenhauer „Parerga und Paralipomena“. R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft“. — „Litterarisches Centralblatt begründet. — Conferenz von Olmütz“.

1851. Hebbel „Herodes und Mariamne“. — Holtei „Die Vagabunden“. Roquette „Waldmeisters Brautfahrt“. — Heine „Romanzero“. Annette v. Droste „Das geistliche Jahr“ erschienen. Bodenstedt „Lieder des Mirza Schaffy“. Th. Fontane „Gedichte“. J. Sturm „Gedichte“. G. Keller „Neuere Gedichte“. — Feuerbach „Wesen der Religion“. W. A. Riehl „Land und Leute“. Droysen „Leben Yorks“. — Londoner Weltausstellung.

1851—55. G. Keller „Der grüne Heinrich“. 1851—53 Ruskin „The stones of Venice“.

1852. O. Ludwig „Die Makkabäer“. — Wil. Alexis „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“. Th. Storm „Immensee“. Kl. Groth „Quickborn“. — R. Wagner „Oper und Drama“. C. Vogt „Bilder aus dem Tierleben“. — Staatsstreich Napoleons III.

1852—72. Kuno Fischer „Geschichte der neueren Philosophie“.

1853. Hebbel „Gyges und sein Ring“. — Stifter „Bunte Steine“. Marie v. Nathusius „Aus dem Tagebuch eines armen Fräuleins“. — Th. Storm Gedichte.

1853—56. Krimkrieg.

1854. Halm „Fechter von Ravenna“. G. Freytag „Die Journalisten“. — Wil. Alexis „Isegrimm“. R. Mügge „Afraja“. Scheffel „Trompeter von Säkkingen“. — J. G. Fischer Gedichte. — W. Jordan „Demiurgos“. C. Vogt „Köhlerglaube und Wissenschaft“. Th. Mommsen „Römische Geschichte“ begonnen. L. Häusser „Deutsche Geschichte vom Tod Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes“.

1855. Hebbel „Agnes Bernauer“. — H. Kurz „Der Sonnenwirt“. G. Freytag „Soll und Haben“. P. Heyse Novellen. — Giesebrecht „Geschichte der deutschen Kaiserzeit“. J. Burckhardt „Cicerone“. L. Büchner „Kraft und Stoff“. H. Hettner „Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts“ (—1870).

1856. Laube „Graf Essex“. Brachvogel „Narciß“. — Otto Ludwig „Zwischen Himmel und Erde“. G. Keller „Leute von Seldwyla“ Erster Teil. Auerbach „Barfüßele“. W. H. Riehl Kulturhistorische Novellen. — H. v. Sybel „Über den Stand der neueren deutschen Geschichtschreibung“.

1856—69. Lotze „Mikrokosmos“.

1856—77. Gregorovius „Wanderjahre“.

1857. W. Raabe, „Aus der Chronik der Sperlingsgasse“. Scheffel „Ekkehard“. — Gerok „Palmblätter“. —

1858. E. M. Arndt „Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Frh. v. Stein“. Spielhagen „Clara Vere“. — Gedichte der Luise Hensel hrsg. von H. Kletke. — R. Hamerling „Venus im Exil“. — R. Gottschall „Poetik“.

1858—61. Gutzkow „Der Zauberer von Rom“. 1858f. „Preußische Jahrbücher“.

1859. Freytag „Die Fabier“. — Gutzkow „Zauberer von Rom“. — Gregorovius „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“ (—1872). — G. Eliot „Adam Bede“. — Ch. Darwin „Origin of species“.

1859f. H. Grimm Essays. — 1859—62. G. Freytag „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“. — 1859—61. H. Th. Buckle „History of civilisation“.

1860. Fritz Reuter „Franzosentid“. Spielhagen „Problematische Naturen“. — B. Goltz „Typen der Gesellschaft“. J. Burckhardt „Kultur der Renaissance in Italien“. — Garibaldi in Sizilien.

1861. G. v. Moser „Was denken Sie über Rußland?“ — Storm Novellen. — Aufhebung der Leibeigenschaft.

1861—65. Amerikanischer Sezessionskrieg.

1862. Hebbel „Nibelungen“. Fr. Th. Vischer „Faust“, III. Teil. R. Wagner „Die Meistersinger von Nürnberg“. — Scheffel „Ekkehard“ erschienen. — Ibsen „Komödie der Liebe“. Turgénjew „Väter und Söhne“. Flaubert „Salammbô“.

1862f. Fontane „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“.

1862—66. Preußischer Verfassungskonflikt.

1863. Fritz Reuter „Festungstid“. Riehl „Geschichten aus alter Zeit“. — Freytag „Technik des Dramas“. — Ibsen „Kronprätendenten“. Renan „Leben Jesu“.

1864. Halm „Wildfeuer“. — Fritz Reuter „Stromtid“. Freytag „Verlorene Handschrift“. Raabe „Der Hungerpastor“. Wilbrandt „Geister und Menschen“. Ebers „Eine ägyptische Königstochter“. — Schack Gedichte.

1865. Auerbach „Auf der Höhe“. W. Raabe „Drei Federn“. — K. Stieler „Bergbleameln“. — Eugen Dühring „Der Wert des Lebens“. F. A. Lange Geschichte des Materialismus. G. Waitz Verfassungsgeschichte. — Julian Schmidt „Geschichte der deutschen Nationallitteratur seit Lessings Tode“. — Edmond und Jules de Goncourt „Germinie Lacerteux“. Tolstoi „Krieg im Frieden“.

1866. Bauernfeld „Aus der Gesellschaft“. — Hamerling „Ahasverus in Rom“. Fritz Reuter „Dorchläuchting“. Spielhagen „In Reih und Glied“. F. v. Saar „Innocens“. — Ibsen „Brand“. — Preußisch-österreichischer Krieg.

1866—68. H. Lingg „Die Völkerwanderung“.

1867. Lindner „Brutus und Collatinus“. — Raabe „Abu Telfan“. H. Hopfen „Verdorben zu Paris“. — Scheffel „Gaudeamus“. — Ibsen „Peer Gynt“. Goncourt „Manette Salomon“.

1868. Heyse „Kolberg“. — Auerbach „Landhaus am Rhein“. Spielhagen „Hammer und Amboß“. — M. Greif Gedichte. — Haeckel „Natürliche Schöpfungsgeschichte“. — W. Scherer „Zur Geschichte der deutschen Sprache“.

1868f. Jordan „Die Nibelunge“.

1869. Hamerling „König von Sion". Grisebach „Der neue Tannhäuser". — W. Jensen Gedichte. Ada Christen „Lieder einer Verlornen". — Ed. v. Hartmann „Philosophie des Unbewußten". — Flaubert „L'éducation sentimentale".

1870. Anzengruber „Pfarrer von Kirchfeld". H. Laube „Demetrius". — W. Raabe „Der Schüdderump". W. Busch „Der heilige Antonius". — H. Lorm „Gedichte". — R. Haym „Die Romantische Schule". — Mark Twain „The Innocent's abroad". — Unfehlbarkeitserklärung. Aufrichtung des Königreichs Italien. —

1870—71. Deutsch-französischer Krieg.

1871. Anzengruber „Der Meineidbauer". W. Jordan „Durchs Ohr". — Luise von François „Die letzte Reckenburgerin". W. Busch „Die fromme Helene".

1871—77. Ruskin „Fors Clavigera". — 1871 f. Zola „Les Rougeon Macquart".

1872. Anzengruber „Die Kreuzelschreiber". Alb. Lindner „Die Bluthochzeit". Grillparzers „Jüdin von Toledo", „Libussa" u. a. erschienen. — G. Freytag „Die Ahnen" (—1880). G. Keller „Sieben Legenden". Fr. Halm „Novellen" erschienen. — D. Fr. Strauß „Der alte und der neue Glaube". K. Hase „Ideale und Irrtümer". Fr. Nietzsche „Die Geburt der Tragödie". H. Grimm „Leben Raphaels". — G. Brandes „Die Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen". — Bismarcks Canossa-Rede.

1873. L'Arronge „Mein Leopold". Heyse „Kinder der Welt". — Bret Harte „Californische Erzählungen" deutsch erschienen. Ibsen „Kaiser und Galiläer".

1873—76. Nietzsche „Unzeitgemäße Betrachtungen".

1874. Wilbrandt „Arria und Messalina". Anzengruber „Der G'wissenswurm". — G. Keller „Leute von Seldwyla" Zweiter Teil. Auerbach „Waldfried". — Graf Schack „Nächte des Orients". Bodenstedt „Aus dem Nachlaß des Mirza Schaffy". — Haeckel „Anthropogenie". Scherr „Menschliche Tragikomödie". Treitschke „Zehn Jahre deutscher Kämpfe". — Flaubert „La tentation de St. Antoine".

1874 f. Hillebrand „Zeiten Völker und Menschen". — „Deutsche Rundschau". — 1874—76 Tolstoi „Anna Karenina".

1875. Anzengruber „Doppelselbstmord". — P. Heyse „Im Paradiese". W. Jordan „Nibelunge" Zweiter Teil. Rosegger „Schriften des Waldschulmeisters". J. Wolff „Rattenfänger von Hameln". — Björnson „Das Fallissement".

1876. G. v. Moser „Der Veilchenfresser". — Spielhagen „Sturmflut". Ferd. v. Saar „Novellen aus Österreich". M. v. Ebner „Božena". Kl. Groth „Ut min Jungsparadies". K. E. Franzos „Aus Halbasien". C. F. Meyer „Jürg Jenatsch". F. Dahn „Kampf um Rom". — H. Grimm „Vorlesungen über Goethe". Fechner „Vorschule der Ästhetik". — Schliemanns Funde in Mykenä und Ilios. Wagner „Parsifal".

1876 f. Festspiele in Bayreuth.

1877. Wildenbruch „Der Mennonit". — G. Ebers „Uarda" K. E. Franzos „Juden von Barnow". G. Keller „Züricher Novellen". Th. Storm „Aquis

submersus". J. Wolff „Der wilde Jäger". — E. v. Wildenbruch „Lieder und Gesänge". — Kürnberger „Litterarische Herzenssachen". — Ibsen „Stützen der Gesellschaft" Flaubert „Trois Contes". J. P. Jacobsen „Frau Marie Gubbe".

1877 f. J. Janssen „Geschichte des deutschen Volkes".

1878. Anzengruber „Das vierte Gebot" „Das Jungferngift". — G. Ebers „Homo sum". Th. Storm „Renate". F. W. Weber „Dreizehnlinden" erschienen. — W. Baumbach „Lieder eines fahrenden Gesellen". — Dühring „Kritische Geschichte der Philosophie". — Mauthner „Nach berühmten Mustern". — Goncourt „La fille Elisa". — Funde von Pergamon. Attentate auf Kaiser Wilhelm. Socialistengesetz. Berliner Konferenz.

1878—79. Nietzsche „Menschliches Allzumenschliches".

1879. Wildenbruch „Harald". L'Arronge „Dr. Klaus". Anzengruber „Die Trutzige". — Fr. Th. Vischer „Auch Einer". Wildenbruch „Meister von Tanagra". — Leutholds Gedichte erschienen. — R. Hildebrand „Vom deutschen Sprachunterricht", 2. Aufl. — Ibsen „Nora".

1879 f. Treitschke „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert.".

1879—80. G. Keller „Der Grüne Heinrich", zweite Bearbeitung.

1880. Wildenbruch „Die Karolinger". — C. F. Meyer „Der Heilige". J. Wolff „Tannhäuser". Steinhausen „Irmela". — M. v. Ebner-Eschenbach Aphorismen. — Scherer „Geschichte der deutschen Litteratur". R. Haym „Herder". — J. P. Jacobsen „Niels Lyhne". Flaubert „Bouvard et Pécuchet". Zola und Freunde „Les soirées de Médan".

1881. Lindau „Gräfin Lea". — G. Keller „Das Sinngedicht". Hopfen „Mein Onkel Don Juan". K. E. Franzos „Ein Kampf ums Recht". — F. W. Weber Gedichte. — Nietzsche „Morgenröte". — Ibsen „Die Gespenster". —

1882. A. Niemann „Bakchen u. Thyrsusträger". H. Seidel „Jorinde" (später „Leberecht Hühnchen"). K. Bleibtreu „Dies irae". — F. Th. Vischer „Lyrische Gänge". — Nietzsche „Die fröhliche Wissenschaft". — H. u. J. Hart „Kritische Waffengänge". — Ibsen „Der Volksfeind".

1883. Fitger „Von Gottes Gnaden". — Anzengruber „Der Sternsteinhof". Kretzer „Die Verkommenen". Niemann „Die Grafen v. Altenschwerdt". Th. Fontane „Schach v. Wuthenow". H. Hoffmann „Der Hexenprediger". M. v. Ebner „Oversberg". C. F. Meyer „Das Leiden eines Knaben". H. v. Stein „Helden und Welt". — G. Keller Gesammelte Gedichte. Prinz Schönaich Dichtungen. H. Hopfen Gedichte Trojan „Scherzgedichte". — „Parcival" übersetzt von W. Hertz. — Dilthey „Einleitung in die Geisteswissenschaften". M. Nordau „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit".

1883 f. Erich Schmidt „Lessing".

1883—91. Fr. Nietzsche „Also sprach Zarathustra".

1884. Wildenbruch „Christoph Marlow". O. Blumenthal „Der Probepfeil". Anzengruber „Heimg'funden". — Ders. „Der Schandfleck", „Der Sternsteinhof". E. Marriot „Der geistliche Tod". H. Hoffmann „Im Lande der Phäaken". C. F. Meyer „Hochzeit des Mönchs". D. v. Lilien-

cron „Adjutantenritte“. — Wildenbruch „Dichtungen und Balladen“. K. Bleibtreu „Lyrisches Tagebuch“. — U. v. Wilamowitz „Homerische Untersuchungen“. — Brahm „Heinrich v. Kleist“. — Ibsen „Die Wildente“

1884 f. Ed. Meyer „Geschichte des Altertums“.

1885. Wildenbruch „Das neue Gebot“. — Th. Pantenius „Die von Kelles“. Ossip Schubin „Gloria victis“. — W. Arent „Moderne Dichtercharaktere“. — K. Bleibtreu „Revolution der Litteratur“. — Gründung des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins.

1886. Anzengruber „Stahl und Stein“. — Heyse „Der Roman der Stiftsdame“. Sudermann „Frau Sorge“. Marg. von Bülow „Jonas Briccius“ erschienen. Hel. Böhlau „Der schöne Valentin“. G. Keller „Martin Salander“. D. v. Liliencron „Breide Hummelsbüttel“. — W. Hertz „Spielmannsbuch“. — K. Stieler „Winteridyll“. P. Heyse „Spruchbüchlein“. — Nietzsche „Jenseits von Gut und Böse“. P. de Lagarde „Deutsche Schriften“. — Ibsen „Rosmersholm“.

1887. M. v. Ebner „Das Gemeindekind“. P. Heyse „Villa Falconieri“. H. Hart „Lied der Menschheit“. — Nietzsche „Zur Genealogie der Moral“. Freytags Aufsätze erschienen. — V. Hehn „Gedanken über Goethe“. — Tolstoi „Macht der Finsternis“. Strindberg „Der Vater“. — Septennatsstreit.

1887 f. Ribbeck „Geschichte der Römischen Dichtung“. — Weimarer Goetheausgabe.

1888. Sudermann „Die Ehre“. — Ders. „Die Geschwister“. Kretzer „Meister Timpe“. Rosegger „Jakob der Letzte“. Hel. Böhlau „Ratsmädelgeschichten“. Hamerling „Homunculus“. Liliencron „Unter flatternden Fahnen“. — H. v. Steins Nachlaß erschienen. — K. Justi „Velasquez“. — Ibsen „Die Frau vom Meere“. Strindberg „Fräulein Julie“. — Kaiser Wilhelms Tod.

1889. Wilbrandt „Meister von Palmyra“. Hauptmann „Vor Sonnenaufgang“. — Sudermann „Der Katzensteg“. Fontane „Irrungen Wirrungen“ erschienen. Holz und Schlaf „Papa Hamlet“. — Nietzsche „Götzendämmerung“. U. v. Wilamowitz „Einleitung in die Attische Tragödie“. — O. Schroeder „Vom papiernen Stil“. — Huysmans „A rebours‘. — Gründung der „Freien Bühne“ in Berlin.

1889 f. Sybel „Begründung des Deutschen Reichs“.

1889—1892. Brahm „Schiller“.

1890. Holz und Schlaf „Die Familie Selicke“. Hauptmann „Friedensfest“. Sudermann „Die Ehre“ erschienen. Wildenbruch „Haubenlerche“. — K. E. Franzos „Judith Trachtenberg“. Wilbrandt „Hermann Ifinger“. W. Siegfried „Tino Moralt“. H. Bahr „Die gute Schule“. H. Hoffmann „Der eiserne Rittmeister“. C. F. Meyer „Versuchung des Pescara‘. Isolde Kurz „Florentiner Novellen“, „Phantasien u. Märchen“. Ilse Frapan „Zwischen Elbe u. Alster“. Fontane „Stine“. D. v. Liliencron „Der Mäcen“. — Ders. Gedichte. Isolde Kurz Gedichte. L. Fulda Gedichte. Stefan George „Hymnen“. — Langbehn „Rembrandt als Erzieher“. H. Grimm „Homer“. — Bahr „Zur Kritik der Moderne“ — P. Loti „Pécheurs d'Islande“. — Lessingdenkmal in Berlin

Freie Volksbühne in Berlin. G. Keller gest. Entlassung des Fürsten Bismarck.

1890 f. J. Minor „Schiller“.

1890—92. Arno Holz „Die Kunst“.

1891. Hauptmann „Einsame Menschen“. Joh. Schlaf „Meister Oelze“. Sudermann „Sodoms Ende“. — Fontane „Unwiederbringlich“. W. Bölsche „Die Mittagsgöttin“. M. v. Ebner „Unsühnbar“. J. J. David „Blut“. — St. George „Pilgerfahrt“. Dörmann „Neurotica“. J. Schlaf „In Dingsda“. Dehmel „Erlösungen“. Henckell „Trutznachtigall“. — Oeser „Archemoros“. Bleibtreu „Letzte Wahrheiten“. — U. v. Wilamowitz „Des Euripides Hippolytos“. — Bahr „Überwindung des Naturalismus“. Wustmann „Allerhand Sprachdummheiten“. — Ibsen „Hedda Gabler“. Maeterlinck „La princesse Maleine“. Rudyard Kipling „The light that failed“.

1891 f. K. Lamprecht Deutsche Geschichte.

1892. Hauptmann „Die Weber“; „Kollege Crampton“. E. v. Wolzogen „Das Lumpengesindel“. Fulda „Der Talisman“. Ric. Huch „Evoë“. Hofmannsthal „Gestern“; „der Tod Tizians“. — Fontane „Frau Jenny Treibel“. Hauptmann „Der Apostel, Bahnwärter Thiel“. Hartleben „Geschichte vom abgerissenen Knopf“. P. Heyse „Merlin“. Spitteler „Gustav“. Herm. Villinger „Schwarzwaldgeschichten“. — Stefan George „Algabal“. C. Busse Gedichte. — M. v. Ebner Parabeln. Spitteler „Litterarische Gleichnisse“. — Molières Meisterwerke übersetzt von Fulda. — Hardens „Apostata“. Moltkes Schriften erschienen. — Verlaine „Choix de poésies“. Maeterlinck „Les Aveugles; L'Intruse“.

1892—94. Charl. Niese „Aus dänischer Zeit“. — 1892 f. „Blätter für die Kunst“. — Zeitschrift „Die Zukunft“.

1893. Hauptmann „Hannele“; „Biberpelz“. Sudermann „Heimat“. Hartleben „Hanna Jagert“. Halbe „Jugend“. Rosmer „Dämmerung“. Schnitzler „Anatol“. — W. Siegfried „Fermont“. Ric. Huch „Ludolf Ursleu“ — dies. Gedichte. Dehmel „Aber die Liebe“. G. Falke „Tanz und Andacht“. F. v. Saar „Wiener Elegien“. — C. Fiedler „Schriften über Kunst“ erschienen. Ad. Hildebrandt „Das Problem der Form“. R. Muther „Geschichte der Malerei“. Nordau „Entartung“. Koser „Friedrich d. Große“. — Ibsen „Baumeister Solneß“ Anatole France „La rôtisserie de la Reine Pédauque“. Rudyard Kipling „Many inventions“.

1894. J. Ruederer „Die Fahnenweihe“. — Sudermann „Es war“. H. Bahr „Caph“. M. v. Ebner „Das Schädliche“. — G. Falke „Zwischen zwei Nächten“. Joh. Ambrosius Gedichte. — Th. Fontane „Meine Kinderjahre“. — E. Grosse „Die Anfänge der Kunst“. — Rudyard Kipling „The Jungle Book“.

1894 f. Zeitschrift „Pan“.

1895. Hauptmann „Florian Geyer“. Schnitzler „Liebelei“. Fulda „Robinsons Eiland“. — Fontane „Effi Briest“. Wilbrandt „Die Osterinsel“. E. von Wolzogen „Ecce ego“. W. v. Polenz „Der Büttnerbauer“. Gabriele Reuter „Aus guter Familie“. R. Lindau „Ein ganzes Leben“. Isolde Kurz „Italienische Erzählungen“. Schnitzler „Sterben“. Hartleben „Vom

gastfreien Pastor“. — L. Andrian „Der Garten der Erkenntnis“ St. George „Buch der Hirten und Preisgedichte“. Busse „Neue Gedichte“. F. Lienhart „Lieder eines Elsässers“. — Selma Lagerlöf „Gösta Berlingssaga“. Hamsun „Pan“. — Umsturzvorlage.

1895 f. Zeitschrift „Jugend“.

1896. Wildenbruch „Heinrich u. Heinrichs Geschlecht“. Sudermann „Morituri“ Hauptmann „Die versunkene Glocke“. G. Hirschfeld „Die Mütter“. Arno Holz „Socialaristokraten“. — M. v. Ebner „Rittmeister Brand“; „Bertram Vogelweid“. Hel. Böhlau „Der Rangierbahnhof“. Ric. Huch „Der Mondreigen von Schlaraffis“. J. Ruederer „Tragikomödien“. Ans. Heine Novellen. — D. v. Liliencron Ausgewählte Gedichte. J. Schlaf „Frühling“. Dehmel „Weib und Welt“. Fr. Evers „Hohe Lieder“. P. Altenberg „Wie ich es sehe“. — Spitteler „Balladen“. — C. Neumann „Der Kampf um die neue Kunst“. Gildemeister Essays. Gomperz „Griechische Denker“ I. — Ibsen „John Gabriel Borkman“. Björnson „Über unsere Kraft“ Zweiter Teil.

1896 f. Zeitschrift „Simplicissimus“.

1897. Wildenbruch „Willehalm“. Hartleben „Die sittliche Forderung“. — Kretzer „Das Angesicht Christi“. W. v. Polenz „Der Grabenhäger“. Rosegger „Das ewige Licht“. W. Siegfried „Um der Heimat willen“. Bierbaum „Stilpe“. Hel. Böhlau „Das Recht der Mutter“; „Verspielte Leute“ Clara Viebig „Kinder der Eifel“. — Schlenther „Gerhart Hauptmann“. H. Bahr „Renaissance“. — An. France „Le jardin d'Epicure“.

1897 f. Nietzsche-Ausgabe.

1898. Hauptmann „Fuhrmann Henschel“. Halbe „Mutter Erde“. Sudermann „Johannes“. — Fontane „Der Stechlin“. Ompteda „Der Ceremonienmeister“. Hel. Böhlau „Adam u. Eva“ („Halbtier“). Spitteler „Conrad der Leutnant“. — St. George „Das Jahr der Seele“ Neue Ausgaben der Dichtungen seines Kreises. Mombert „Die Schöpfung“. R. Dehmel „Lebensblätter“. — Coßmann „Aphorismen“. — Bismarck „Gedanken und Erinnerungen“. J. Burckhardts Nachlaß erschienen. W. Bölsche „Liebesleben in der Natur“. Erich Marcks „Kaiser Wilhelm“. — Rostand „Cyrano de Bergerac“. — Fürst Bismarck gest. Th. Fontane gest. C. F. Meyer gest.

1899. Dreyer „Hans“. Hofmannsthal „Theater in Versen“. Bierbaum „Gugeline“. G. Fuchs „Till Eulenspiegel“. — H. v. Kahlenberg „Das Nixchen“ J. Ruederer „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten“. — „Blätter für die Kunst“, Auswahl. — P. Sirius „1001 Gedanken“. — U. v. Wilamowitz „Griechische Tragödien“. J. Hart „Der neue Gott“. — Ric. Huch „Blütezeit der Romantik“.

Register.

A.

B.

C.

D.

G.

H.

J.

K.

L.

M.

N.

S.

Z.

„Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung" vereinigt eine Anzahl hervorragender Männer der Wissenschaft, die aus Anlaß des bevorstehenden Jahrhundertwechsels die letzten hundert Jahre deutscher Entwicklung auf den wichtigsten Kulturgebieten historisch-kritisch behandeln. Herausgeber ist Dr. **Paul Schlenther,** K. K. Direktor des Wiener Hofburgtheaters. Aus dieser Sammlung sind bis November 1899 folgende Einzelwerke im Verlage von **Georg Bondi** in Berlin erschienen:

Dr. **Theobald Ziegler,** ord. Professor a. d. Univ. Straßburg: Die geistigen und socialen Strömungen des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Cornelius Gurlitt,** ord. Professor a. d. Kgl. techn. Hochschule zu Dresden: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Richard M. Meyer,** Privatdocent a. d. Universität Berlin: Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Georg Kaufmann,** ord. Professor an der Universität Breslau: Politische Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert.

Die folgenden Bände der Sammlung sind **in Vorbereitung:**

Dr. **Siegmund Günther,** ord. Professor a. d. technischen Hochschule München: Geschichte der anorganischen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert.

Dr. **Franz Carl Müller** in München: Geschichte der organischen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert.

Dr. h. c. **Franz Reuleaux,** geh. Regierungsrat und ord. Professor an der technischen Hochschule Charlottenburg: Geschichte der Technik im 19. Jahrhundert.

Dr. **Heinrich Welti** in Berlin: Das musikalische Drama und die Musik des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Dr. **Paul Schlenther,** Direktor des K. K. Hofburgtheaters zu Wien: Geschichte des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert.

Fritz Hoenig, Hauptmann a. D. in Berlin: Deutsche Kriegsgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Werner Sombart,** Professor an der Universität Breslau: Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts.

Etwa 40—50 Druckbogen stark, mit künstlerisch wertvollen Abbildungen versehen, in der vornehmen äußeren Ausstattung den anderen Bänden gleich, bildet jedes einzelne Werk ein abgeschlossenes Ganze und erscheint unabhängig von den anderen im Buchhandel, zum Ladenpreis von M. 10.— das broschierte, von M. 12.50 das gebundene Exemplar. Jedes Werk führt in großen Zügen die Entwicklung seines besonderen Kulturgebietes vor, und zwar mit Berücksichtigung des Auslandes, soweit dies auf deutsche Kultur gewirkt hat oder von deutscher Kultur beeinflußt ist. Zumeist wird das Ausland bei den Naturwissenschaften und der Technik in Betracht kommen, weil hier die nationalen Schranken so gut wie gefallen sind. Jedes Werk will durch zusammenfassende Darstellung des geschichtlichen Verlaufs die wissenschaftliche Erkenntnis fördern, ist aber mit schriftstellerischer Kunst nach Form wie Inhalt so behandelt, daß es einen weiteren gebildeten Leserkreis zu fesseln vermag.

Da die in den einzelnen Bänden behandelten Gebiete des Kulturlebens oft genug einander nicht nur berühren, sondern sich stellenweise fast auch decken, so kann es nicht fehlen, daß der Leser des Gesamtwerkes mitunter über ein und denselben Gegenstand verschiedene Auffassungen und Darstellungen kennen lernt, je nach den verschiedenen schriftstellerischen und wissenschaftlichen Individualitäten der Verfasser. Wir glauben darin keinen Mangel, sondern einen besonderen Reiz des Gesamtwerkes zu erkennen. Im Streben nach möglichster Objektivität einig, werden die Autoren kraft der bei ihnen anerkannten Sachkenntnis und Urteilsfähigkeit ihre eigene Meinung unabhängig von einander und unabhängig von den persönlichen Anschauungen des Herausgebers zu vertreten und zu behaupten haben.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.